

Dissertation

**”Die Intellektuellen haben das Wort.“  
Eine Auswertung von Presserundfragen unter  
Intellektuellen der Weimarer Republik**

Zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae

Philosophische Fakultät II

Lars-André Richter, M. A.

Dekan: Prof. Dr. Michael Kämper-van den Boogaart

Gutachter: 1. Prof. Dr. Frank Hörnigk  
2. Prof. Dr. Erhard Schütz

eingereicht: 9. Mai 2007

Datum der Promotion: 5. März 2008

Zwei Aufgaben sind es, denen sich die vorliegende Dissertation stellt: Sie will die Rolle des Kulturtragenden bei der Etablierung der Öffentlichkeit einer pluralistischen, parlamentarisch-demokratisch verfassten Gesellschaft erörtern und dabei den zahlreichen Bemühungen um eine ideenhistorische Einordnung eines der sensibelsten Kapitel der deutschen Geschichte auf der Grundlage eines bislang nicht systematisch erschlossenen Quellenmaterials einen eigenständigen Akzent verleihen. Den epochalen Bezugsrahmen der Arbeit stellen die Jahre der Weimarer Republik dar. Ihre Quellenbasis erschließt sie sich mit einer umfangreichen Sammlung von Reaktionen auf die von führenden Tageszeitungen und Zeitschriften unter den Repräsentanten des Weimarer Kulturlebens durchgeführten Rundfragen zu einer vielfarbigen Palette aktualitätsgeschichtlicher, produktions- und rezeptionsästhetischer, gesellschafts- und kulturpolitischer Themen. Die Methode schließlich, derer sie sich bei der Auswertung dieses Materials bedient, ist die einer interdisziplinären, vor allem sozialgeschichtlich und ideologiekritisch orientierten Literaturwissenschaft.

Das Alleinstellungsmerkmal der Arbeit ist ihre Quellenbasis: die Rundfragensammlung. Ein Namensverzeichnis ihrer Autoren würde sich lesen wie ein "Who is who?" der Weimarer Republik. Zu den Teilnehmern gehörte der schon damals kanonisierte Heinrich Mann genauso wie der junge Bertolt Brecht oder der heute fast völlig vergessene Hans José Rehfisch. Zu Wort gemeldet haben sich Vertreter beinahe aller Sparten der Theater- und Opernwelt von Leopold Jessner über Tilla Durieux bis hin zu Leo Blech, aber auch Theologen wie Paul Tillich oder Politiker wie Konrad Adenauer, damaliger Oberbürgermeister von Köln. Mit vorliegender Arbeit wird dieses pressepublizistische Material erstmals aspektorientiert ausgewertet.

Intellektuelle, Öffentlichkeit, Presse, Weimarer Republik

**This thesis takes an exciting new look at a nearly forgotten body of texts written during the Weimar Republic, the so called "Rundfragen".**

**It has two main objectives: The first is to describe the importance of intellectuals, of writers, artists, actors and academics, for the development of the structure of a pluralistic, parliamentary-democratic society, the second is to interpret one of the most important chapters of German history on the basis of the "Rundfragen", a textual basis which never has been analyzed systematically.**

**The historical period the thesis pays attention to is the Weimar Republic. The "Rundfrage" is a special genre of text from newspapers and journals, in which those who represented Weimar Germany's cultural life were asked to discuss political, aesthetic, social and cultural problems of common interest. The thesis analyzes its textual basis using a multidisciplinary method combining literature and social history.**

**The speciality of the thesis is without doubt its source material. A collection of the names of those who replied to a "Rundfrage" sounds like a "Who is who?" of the Weimar Republic. Among the authors are the famous novelist Heinrich Mann and the young Bert Brecht who earned his reputation as an innovative playwright during the twenties. Also asked for articles were representatives of theatre's and opera's world, including the producer Leopold Jessner, the actress Tilly Durieux or the composer Leo Blech, also involved were the theologian Paul Tillich or Konrad Adenauer, at the time Lord Mayor of Cologne. The thesis is the first attempt to analyze the textual material of the "Rundfragen".**

press, public, Weimar Republic, writers

## Vorwort und Danksagung

Ihre Quellengrundlage verdankt die vorliegende Dissertation den Arbeiten an einem anderen, weitaus ambitionierteren Projekt: Entstanden ist erstere, eine Sammlung thematisch vielseitiger Presserundfragen unter namhaften Persönlichkeiten aus Kultur, Wissenschaft und Gesellschaft der Weimarer Republik, bereits in den 1980er Jahren, im Rahmen der Vorbereitungen der Edition der „Großen kommentierten Frankfurter und Berliner Ausgabe der Werke von Bertolt Brecht“<sup>1</sup> und der „Brecht-Chronik“<sup>2</sup>. Auf die Rundfragen, eine von der Forschung weitestgehend unbeachtete Form der publizistischen Kurzprosa, waren die Mitarbeiter der beiden Brecht-Projekte gestoßen, als sie die Zeitungen und Periodika der zwanziger und dreißiger Jahre nach bis dato unbekannten Texten des Autors der „Dreigroschenoper“ durchforschten. Die geplante Veröffentlichung einer Auswahl dieser Pressebeiträge beim Suhrkamp-Verlag scheiterte seinerzeit, nicht zuletzt am hohen zeitlichen Aufwand, den eine fachgerechte Edition bedeutet hätte.

Die Sammlung, etwa zweieinhalbtausend Seiten kopierten Materials, verschwand einstweilen in den Archivkellern. Zu Unrecht – ihr wissenschaftlicher Reiz nämlich erschließt sich im Grunde bereits auf den ersten Blick. Ein Gesamtverzeichnis der Teilnehmer aller Rundfrageaktionen würde sich wie ein „Who’s Who?“ der Kultur- und Wissenschaftsgeschichte der Weimarer Republik lesen. Es würde den Namen des bereits damals kanonisierten Heinrich Mann genauso enthalten wie den des jungen, seinen Ruf erst in den zwanziger Jahren festigenden Bertolt Brecht oder des zu den am meisten gespielten Dramatikern der Weimarer Zeit zählenden, heute aber fast völlig vergessenen Hans José Rehfish. Zu Wort melden durften sich Vertreter beinahe aller Sparten der Theater- und Opernwelt, Regisseure vom Kaliber eines Leopold Jessner, Schauspieler wie Tilla Durieux, Opernkomponisten wie Leo Blech. Vertreten waren mit Maria Montessori oder George Bernard Shaw auch nichtdeutsche Starintellektuelle, vertreten war mit dem protestantischen Theologen Paul Tillich die Universitätswissenschaft, vertreten war mit Konrad Adenauer, dem damaligen Oberbürgermeister von Köln, oder Willy Hellpach, dem linksliberalen Staatspräsidenten von Baden, sogar die Politik. Erörtert werden von ihnen alle erdenklichen künstlerisch, gesellschaftlich oder politischen relevanten Themenbereiche.

Im Zentrum der geplanten Rundfragenedition hätten natürlich die Texte selbst gestanden. Auch für die vorliegende Dissertation stellen sie ganz fraglos so etwas wie eine Existenzgrundlage dar. Bei ihrer Behandlung allerdings setzt sie eigene Akzente. Zum einen präsen-

---

<sup>1</sup> Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlev Müller. Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1987 ff.

tiert sie die Texte nicht nur, sie wertete sie aus. Zum anderen steht, was dort im Rahmen von Einführung, Fußnoten und Anmerkungsteil thematisiert worden wäre, hier im Mittelpunkt: Die Würdigung der Rundfrage als Ferment der öffentlichen Meinungsbildung in einer Zeit, für deren Beschreibung auch noch die Nachwelt auf das Tucholsky-Wort von der Republik ohne Republikaner zurückgreift.

Natürlich müssen bei der Auswertung eines Textmaterials des beschriebenen Umfangs Schwerpunkte gesetzt werden. Auch für eine wissenschaftliche Arbeit vom großzügigen Format einer Dissertation nämlich gilt, was Paul Klee über die Malerei gesagt hat: Schreiben heißt weglassen. Einige methodische Bemerkungen deshalb gleich an dieser Stelle. Ausgewählt wurden die im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit analysierten Rundfragen unter dem Kriterium ihrer thematischen Attraktivität. Einteilen ließen sie sich dabei in drei Gruppen. Jede von ihnen bildet ein Hauptkapitel. Innerhalb dieser Kapitel wiederum gilt in aller Regel das Prinzip der Chronologie; damit bestand die Möglichkeit, auch den historischen Konsolidierungs- und Zerfallsprozess der Republik, vor dessen Kulisse die Rundfragen durchgeführt wurden und auf den sie in Einzelfällen sogar explizit Bezug nahmen, in der Auswertung mit zu reflektieren. Selektiert werden musste allerdings auch im Falle der Rundfragen selbst. Diese Auswahl erfolgte dabei nicht so sehr unter dem Kriterium der Prominenz ihrer Autoren, sondern vor allem unter dem ihrer ideengeschichtlichen Relevanz und gedanklichen Originalität. Im Falle der zahlreichen Teilnehmer, die möglicherweise nicht mal mehr der literatur- und geschichtswissenschaftlichen Fachwelt bekannt sind, findet sich im Fußnotenbereich eine Kurzbiographie; bei kanonisierten Autoren wie Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger oder Ernst Toller wurde darauf im Regelfall verzichtet. Wo aus Rundfragen zitiert wurde, findet sich die Rechtschreibung der heutigen moderat angepasst. Im Original gesperrt Gedrucktes ist hier kursiv wiedergegeben. In den textanalytischen Passagen markiert der Konjunktiv I die indirekte Rede, der Indikativ hingegen gibt die einzelnen Antworten lediglich dem Sinn nach wieder.

Um die Bedeutung, die der Erste Weltkrieg für die künstlerische Entwicklung der jungen, zumeist mit den Idealen des Expressionismus infizierten Autoren hatte, weiß die Nachwelt aus den einschlägigen Titeln der Historiographie genauso wie um den historisch beispiellosen Aderlass, den der Machtantritt der Nationalsozialisten 1933 für das deutsche Kultur- und Geistesleben bedeutete. Den Rundfragen kommt in diesem Kontext eine komplementäre Funktion zu. Sie setzen sich zu einem authentischen Bild der kulturellen Vitalität des dritten

und anbrechenden vierten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts zusammen und machen damit noch einmal ganz plastisch bewusst, welch destruktives Potential der nationalsozialistische Rassenwahn hatte: Die allermeisten der in den Rundfragen zu Wort kommenden Intellektuellen werden Deutschland nach 1933 verlassen. Auch wenn Wissenschaft um der Verbindlichkeit ihrer Ergebnisse willen immer so neutral wie möglich sein sollte, wird eine eingehendere Beschäftigung mit der Materialsammlung kaum jemanden unberührt lassen – dies ganz sicher eine ungewöhnliche, keinesfalls aber verschweignswerte Begleiterscheinung der Materiallektüre.

Natürlich gilt es, an dieser exponierten Stelle auch den Hut zu ziehen. Mein Dank gilt zuerst Dr. Werner Hecht und Marianne Conrad, die die Rundfragensammlung im Rahmen der Arbeiten an den oben genannten Brecht-Titeln zusammengestellt und mir 2003 für mein Promotionsprojekt überlassen haben. Sie haben das Zeitungs- und Zeitschriftenmaterial der Weimarer Republik seinerzeit in mehrjähriger Arbeit durchforstet und die vorliegende Studie durch diese Vorleistung überhaupt erst ermöglicht. Mein Dank gilt natürlich Professor Frank Hörnigk, dem Erstgutachter dieser Dissertation, einem Mentor im besten Wortsinne, für die zahlreichen Gespräche, gedanklichen Anregungen und sein Übermaß an Geduld. Mein Dank gilt Dr. Thomas Gawehn, Dr. Joachim Habicht, Sergius Seebohm und Nils Wiegert für ihre Korrekturhilfe. Mein Dank gilt, last, but not least, der *Friedrich-Naumann-Stiftung für die Freiheit*, die mein Projekt in der Zeit von Mai 2004 bis Februar 2007 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert hat.

Lars-André Richter

Berlin, im März 2007

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>I.</b>	<b>WEIMAR – TRIUMPH UND TRAGIK EINER IDENTITÄTSGESCHICHTLICHEN VERHEIBUNG. EINFÜHRUNG</b>	<b>8</b>
<b>II.</b>	<b>HISTORISCH-THEORETISCHER TEIL</b>	<b>20</b>
II.1	RETARDIERTE MODERNE. DIE IDEENGESCHICHTLICHEN KOORDINATEN DER REPUBLIK	20
II.2	ARACHNE UND ÉMILE ZOLA. INTELLEKTUELLE ALS INKOMPETENTE KRITIKER	29
II.3	ZWISCHEN WELTANSCHAULICHER GEMENGELAGE UND PARTEINAHME. VERSUCH EINER SCHEMATISIERUNG DES WEIMARER INTELLEKTUELLENMILIEUS	35
II.4	ZU FORM UND AUSSAGEKRAFT DER RUNDFRAGE. KLEINE GENRETHEORIE	46
II.4.1	ASPEKTE DER TRADITIONELLEN UMFRAGEFORSCHUNG	48
II.4.2	BEFRAGUNGSVERFAHREN: DIE SCHRIFTLICHE BEFRAGUNG	53
II.4.3	ENTWICKLUNG VON MAßSTÄBEN	56
II.4.4	VERSUCH EINER ZUSAMMENFASSUNG	59
II.5	AUFGEKLÄRTES RÄSONNEMENT. ZU HABERMAS' „STRUKTURWANDEL DER ÖFFENTLICHKEIT“	60
II.6	ZEITUNGEN UND ZEITSCHRIFTEN. DIE BETEILIGTEN PRINTMEDIEN	68
II.7	ÜBERFORDERTE MODERNE. CARL SCHMITTS KRITIK AN DER KOMMUNIKATIONSFORM DEBATTE	71
<b>III.</b>	<b>ANALYTISCHER TEIL</b>	<b>78</b>
III.1	NACHDENKEN ÜBER GOTT UND DIE WELT. DER INTELLEKTUELLE ALS FLANEUR AUF DEM PUBLIZISTISCHEN BOULEVARD	78
III.1.1	„DIE INSZENIERUNG DER REPUBLIK“. DER GEIST ÜBER DIE SYMBOLE DER MACHT	81
III.1.2	„DER GEISTIGE UND DER SPORT“. DER LEIB-SEELE-DUALISMUS IM ZEITALTER DER NEUEN SACHLICHKEIT	88
III.1.3	„MEIN MENSCHHEITSIDEAL. WÜNSCHE UND ERKENNTNISSE“. UTOPIEN FÜR DEN HAUSGEBRAUCH	97
III.1.4	„WAS SOLL MIT DEN ZEHN GEBOTEN GESCHEHEN?“ ZUM INTELLEKTUELLENETHOS	102
III.1.5	„WAS ERHOFFT DAS NEUE JAHRZEHT VON DER DEUTSCHEN LITERATUR?“ ZWISCHEN PROPHEZIE UND RESIGNATION	112
III.1.6	FACETTEN DER IDEOLOGISCHEN LINKEN – „DIE INTELLEKTUELLEN HABEN DAS WORT“	119
III.1.7	„KÜNSTLERS WIDERHALL. WAS AUS DEM WALDE DES PUBLIKUMS ZURÜCKSCHALLT“. EIN ZWISCHENRUF ZUR REZEPTIONSÄSTHETIK	133
III.1.8	„WAS MIR IN DIESER ZEIT ALS WICHTIGSTES AM HERZEN LIEGT ...“ DER INTELLEKTUELLE ALS KRISENSEISMOLOGE	139
III.2	DIE GEDENKTAGE. IDENTITÄTSDISKURSE IM SPIEGEL KULTURGESCHICHTLICH RELEVANTER GROßJUBILÄEN	149
III.2.1	DAS POLITISCHE GENIE – „URTEILE ÜBER LENIN“	154
III.2.2	DAS KOMPONIERENDE GENIE. RUNDFRAGEN ZUM 100. TODESTAG LUDWIG VAN BEETHOVENS	163
III.2.2.1	EXKURS: DIE REVISION DER NEUNTEN SYMPHONIE. BÜRGERLICHKEITSKRITIK IN THOMAS MANN'S „DOKTOR FAUSTUS“	164
III.2.3	DER CHEFDRAMATURG DER AUFKLÄRUNG. ZUM 200. GEBURTSTAG GOTTHOLD EPHRAIM LESSINGS	175
III.2.4	DIE BÜRGERLICHE WENDE. DER 200. GEBURTSTAG JOSEPH HAYDN'S	188
III.2.5	MENSCHLICHKEIT ALS DRAMATISCHES PRINZIP. ZUM SIEBZIGSTEN GEBURTSTAG GERHART HAUPTMANN'S	201
III.3	DAS THEATER ZWISCHEN TRADITION UND MEDIENHISTORISCHER HERAUSFORDERUNG	223
III.3.1	MAL QUALITÄTSGARANT, MAL REIZWORT – „THEATERZENSUR?“	230
III.3.2	VARIATIONEN DES GLEICHMUTS – „DIE VOLKSBÜHNENBEWEGUNG UND DIE JUNGE GENERATION“	241
III.3.3	KULTURAPOKALYPTISCHES – „STIRBT DAS DRAMA?“	246
III.3.4	„SOLL DAS DRAMA EINE TENDENZ HABEN?“ ANTWORTEN AUF EINE GRETCHENFRAGE DER ÄSTHETIK	258
III.3.5	„DAS THEATER VON MORGEN“. INTELLEKTUELLE ALS PROPHEZIE	272
III.3.6	VOM ACHILL MEHR BETRACHTEN ALS DIE FERSE – „DIE DRAMATISCHE PRODUKTION“	283
III.3.7	„DEUTSCHE DICHTER ÜBER DEN FILM“. (THEATER-)LITERATUR UND KINEMATOGRAFIE I	297
III.3.8	„WARUM SCHREIBEN SIE KEINE FILME?“ (THEATER-)LITERATUR UND KINEMATOGRAFIE II	303
<b>IV.</b>	<b>SCHLUSSWORT</b>	<b>318</b>
	<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	<b>322</b>
	<b>SIGLEN</b>	<b>331</b>
	<b>LEBENS LAUF</b>	<b>332</b>

## **I. Weimar – Triumph und Tragik einer identitätsgeschichtlichen Verheißung. Einführung**

Es gibt Szenen und Momentaufnahmen, die mehr sagen als manche noch so seitenstarke Herrschaftschronik. Zwei davon finden sich bei Stefan Zweig festgehalten: Karl V., Herrscher über ein Reich, so weitläufig, dass die Sonne darin niemals unterzugehen schien, bückt sich, um Tizian, dem Hirtensohn, einen zu Boden gefallenen Pinsel aufzuheben, Julius II., Bischof von Rom und als solcher Oberhaupt einer stolzen und sendungsbewussten Weltkirche, verlässt gehorsam, nachdem der arbeitende Michelangelo ihm dies in derbem Tonfall befohlen hat, die Sixtinische Kapelle. Zwei Augenblicke, die dem Bild des vor der Kunst und dem Geist geneigten Haupt der Macht einen geschichtlichen Rahmen verpassen, zwei Momente, die den Anbruch eines Zeitalters zu symbolisieren scheinen, in dem „die Macht des schöpferischen Geistes im Abendlande die Herrschaft angetreten hat und [...] die künstlerischen Schöpfungen die kriegesischen und politischen Zeitbauten zu überdauern bestimmt sind.“ (Zweig 1950: 105)

Überliefert sind beide in Zweigs „Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam“, dem literarischen Portrait einer historischen Gestalt, die nach Meinung des Autors zum „Bannerträger“ (ebd.) dieser neuen, die Vertreter von Kunst und Wissenschaft denen der weltlichen und kirchlichen Macht überordnenden Gesinnung avanciert ist. Was Erasmus für die Rolle des europäischen Großintellektuellen der Schwelle zum 16. Jahrhundert prädestinierte, ist das nahezu stoische Vertrauen, das er in etwas investierte, das in den Machtzentren eines Kontinents der politischen und religiös-konfessionellen Antagonismen längst an Kredit verloren hatte: das Vertrauen in die Tugenden der Toleranz und des Ausgleichs sowie in die Kraft der Vernunft. Erasmus stand ferner für die Prinzipien der Un- und Überparteilichkeit: Sein Leben und Schaffen bewegten sich zwischen den festgefahrenen Fronten der klerikalen und säkularpolitischen Parteien, er war ein programmatischer Vorbote der Reformation, ohne dabei jemals von der Papstkirche abzufallen, er floh zunächst vor der Luther-feindlichen Hetze aus Löwen, später wiederum vor den protestantischen Ikonoklasten aus Basel, er erwehrte sich erst den Versuchen einer Vereinnahmung seines Namens durch die reformatorische Bewegung, lehnte später aber auch den ihm von Rom angetragenen Kardinalspurpur ab. Kurzum, er blieb, was in Zeiten der vermeintlichen Notwendigkeit einer Parteinahme nur wenigen gelang: ein *homo pro se*.<sup>3</sup>

Seine gedankliche Tiefe erschließt sich allerdings erst, wenn man sich die historische Kulisse vergegenwärtigt, vor der Zweigs Erasmus-Buch entstand. Publiziert wurde es 1934, im Jahr



nach Hitlers Ernennung zum Reichskanzler. Für die Erasmus-Figur hatte sich der Wahl-Salzburger bereits seit geraumer Zeit interessiert.<sup>4</sup> Vor dem Hintergrund der Errichtung einer faschistischen Diktatur im Herzen Europas aber musste ihm ihr Schicksal plötzlich aktueller denn je erscheinen. Um sich den nach den ersten Exilwellen ausgebrochenen Diskussionen über die politische Rolle der Intellektuellen zu entziehen, suchte er, Erasmus zu einem Alter ego zu stilisieren, zu einem Gewährsmann für das eigene unparteiische Selbstverständnis.<sup>5</sup> Natürlich aber hatte „Triumph und Tragik“ auch den Charakter eines sehr wohl Partei ergreifenden Schlüsselwerks – gelesen werden kann es nämlich genauso gut als Veto gegen die bildungsfeindlichen Umtriebe des Nationalsozialismus. Und tatsächlich schien das, was dieser ein Jahr zuvor liquidiert hatte, den Humanismus schon qua Selbstbezeichnung zum Staatsziel erhoben zu haben: die Weimarer Republik.

Es war bekanntermaßen der Ort ihrer Konstitution, dem die erste deutsche Republik ihr Lokalattribut verdankte. Die Übersiedlung der Nationalversammlung aus der Reichs- in die damalige Thüringische Landeshauptstadt folgte allerdings keinem identitätspolitischen Kalkül, sondern ganz profanen sicherheitsstrategischen Erwägungen: Im Sommer 1919 hielten Berlin bürgerkriegsähnliche Zustände in Atem, und Weimar war militärisch schlichtweg besser zu schützen. Friedrich Ebert aber, das frisch gewählte Oberhaupt des neuen Staates, machte aus der Not eine Tugend und beschwor in der Rede, die er zur Eröffnung der Nationalversammlung hielt, die Vision einer von der frisch aus der Taufe gehobenen Republik auf den Weg zu bringenden Aussöhnung der deutschen Geschichte mit dem geistigen Erbe der Weimarer Klassik. In dieser Rede findet sich u. a. die folgende Passage:

Die „nur auf äußeren Glanz gestellte Zeit der Wilhelminischen Ära“ habe das Lassallesche Wort bestätigt, „dass die klassischen deutschen Denker und Dichter nur im Kranichzug über sie hingeflogen seien.“ Jetzt aber müsse „der Geist von Weimar, der Geist der großen Philosophen und Dichter, wieder unser Leben erfüllen. Wir müssen die großen Gesellschaftsprobleme in dem Geist behandeln, in dem Goethe sie im zweiten Teil des Faust und in Wilhelm Meisters Wanderjahre erfasst hat: Nicht ins Unendliche schweifen und sich nicht im Theoretischen verlieren.“ (zit. nach Müller-Seidel: 4)

Bis zum 11. August 1919 also, dem Tag der Verabschiedung der von Hugo Preuß ausgearbeiteten Verfassung, stand Weimar in erster Linie für das geistige Vermächtnis eines Wieland, Goethe, Schiller und Herder, erst seit dem 30. Januar 1933 steht es zusätzlich für das

---

3 Eine Wendung, die einer Passage der „Epistolae obscurorum virorum“ von 1515 entnommen ist, die Zweig seinem Erasmus-Buch als Devise vorangestellt hat. (vgl. Zweig 1950: 9)

4 Interesse an diesem Stoff hatte er schon länger, wie ein Brief an Romain Rolland vom 9. Mai 1932 belegt. (vgl. dazu Zweig 2005: 30).

5 Klaus Mann hatte Zweig gebeten, an der von ihm edierten Emigrantenzeitschrift „Die Sammlung“ mitzuarbeiten. Zweig aber zog das literarische Florett dem publizistisch-agitatorischen Säbel vor. Da er das fragliche Organ als viel zu politisch empfand, beschied er Mann abschlägig – und musste sich daraufhin als geistigen Kollaborateur der Nationalsozialisten bezichtigen lassen. Mit „Triumph und Tragik“ legte er eine Art Selbstrechtfertigung vor. (vgl. Müller: 98 f.)

Scheitern der ersten flächendeckenden parlamentarischen Demokratie auf deutschem Boden. Für den Historiker ist es einfach, Beschwörungen wie diejenigen des Reichspräsidenten ex post als naive bildungsbürgerliche Tagträumereien abzutun.<sup>6</sup> Zweig war in seinem Urteil zurückhaltender. Er hatte das Schicksal einer mit hohem moralischen Anspruch auftretenden politphilosophischen Idee am Beispiel des vernunft- und bildungsgläubigen frühneuzeitlichen Humanismus zu illustrieren versucht. Schon sein Erasmus hatte die Bühne der Geschichte mit der Pose des Visionärs betreten, schon er hatte sich in den politischen und religiösen Querelen seiner Zeit bald völlig verkämpft. Das Motiv des von der Realität zermahlenen Denkers aber hat in der komplexen arbeitsteiligen Massengesellschaft des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts noch genauso seinen Platz wie im Europa des ausgehenden 15. und frühen 16. Und auch dem Duodezstaat Sachsen-Weimar der Jahre um 1800 schien es nicht völlig fremd zu sein. Heinrich Mann dürfte auch den Neuhumanismus der Weimarer Klassik vor Augen gehabt haben, als er in „Geist und Tat“ über das Deutschland des 19. Jahrhunderts vermerkte: „Man denkt weiter als irgendwer, man denkt bis ans Ende der reinen Vernunft, man denkt bis zum Nichts: und im Lande herrscht Gottes Gnade und die Faust.“ (H. Mann 1989: 14) Trotz dieser Alltagsunerprobtheit schien sich zumindest ein Teil der politischen Elite der neuen Republik der Hoffnung hingegen zu haben, das ökonomisch krisengeschüttelte und mental orientierungslose Deutschland der Nachkriegszeit mit den Botschaften der Weimarer Klassik auf den Pfad der Tugend zurückführen zu können.

Was aber machte den Geist der Weimarer Klassik eigentlich so attraktiv? Und was erschwerte seine Transsubstantiation in eine konkrete politische Handlungsanleitung? Ein kurzer Blick auf zwei Bühnenstücke, auf „Iphigenie auf Tauris“ und auf „Torquato Tasso“, soll helfen, diese Frage zu beantworten. In beiden Stücken hat Goethe, freilich in stark verklausulierter Form, die Auseinandersetzung mit den politischen und sozialen Unzulänglichkeiten der eigenen Gegenwart gesucht, mit beiden hat er dem für das abendländische Drama konstitutiven Konflikt des Individuums mit der Eigengesetzlichkeit eines mythisch-irrationalen bzw. vor-demokratischen politischen Ordnungsgefüges ein Denkmal von weltliterarischem Rang gesetzt.

Die Vorlage für seine „Iphigenie“ verdankte Goethe Euripides. Dessen Adaption des Mythos vom Schicksal der auf die Insel Tauris entführten Agamemnon-Tochter formte das Mitglied

---

<sup>6</sup> Peter Gay etwa konzidiert in „Die Republik der Außenseiter“ der Stadt Weimar zunächst zwar noch einen weit über ihre geographischen Grenzen hinausgehenden Genius loci: „Deutschland hatte den Weg Bismarcks und Schlieffens zu gehen versucht; jetzt war es bereit, den Weg Goethes und Humboldts zu erproben.“ (Gay: 17) Wenige Sätze später allerdings folgt das nüchterne Fazit: Dass „die Wahl auf Weimar fiel, war auch ein Zeichen von Wunschdenken. Dass man einen Staat in Goethes Stadt gründete, gab keine Gewähr für einen Staat im Geiste Goethes.“ (17 f.) Ähnlich das Urteil Arthur Rosenbergs: Die Weltgeschichte liebe es, „leichtfertig gewählte Symbole zu diskreditieren. Die Republik wollte dem Potsdamer Geist entrinnen, aber als die Nationalversammlung Anfang Februar in Weimar zusammentrat, hatte die Republik den neuen ‚Militarismus‘ der Freikorps geschaffen, [...]“ (Rosenberg: 343)

des Geheimen Consiliums des Weimarer Hofes zur dramatischen Erzählung von der Wandlung des Menschen vom namenlosen Spielball mythischer Kräfte zu einem entscheidungs- und handlungsautonomen Subjekt. Die neuzeitliche Iphigenie hat sich dabei an gleich zwei Fronten zu behaupten: Gegen die barbarische Sittenordnung ihres Taurischen Exils zum einen und die Determination des Atriden-Fluchs zum anderen. Die Neuakzentuierungen, die Goethe bei der Bearbeitung der antiken Vorlage vornimmt, sprechen für sich. In ihrer Eigenschaft als Priesterin der Diana erreicht Iphigenie zunächst die Abschaffung eines alten Rituals, das jeden Fremden am Altar ihrer Göttin zu opfern verlangte. Noch wichtiger aber ist ihr Erfolg an der zweiten Front. Bei Euripides sind es die Götter, die in der Tradition des *Deus ex machina* den Weg der Konfliktlösung vorgeben, ist es Poseidon, der die Flucht Iphigenies, Orestes und Pylades mit dem gestohlenen Standbild der Diana vereitelt, und ist es Athene, die Thoas, den Taurier-König, von der Umsetzung seines Sanktionsvorhabens abhält. Bei Goethe aber ist es Iphigenie selbst, die den Fluchtplan revidiert und Thoas durch das aufrichtige Bekenntnis ihrer ethisch anstößigen Absichten dazu bringt, sie mit Orest um der ihm verheißenen Entsühnung willen ziehen zu lassen. Mit diesem Akt der Selbstüberwindung ist die Kette von Verwandtenmord, Lüge und Betrug, die den Stammbaum der Atriden über Generation durchzog, endgültig gesprengt. Die Wahrheitsliebe der Agamemnon-Tochter hat ihr Geschlecht vom Fluch des Tantalos befreit. Iphigenie, die Tempelpriesterin der Göttin Diana, steht am Ende des Goethe-Stücks da wie Tizian und Michelangelo in Zweigs Erasmus-Buch: als Siegerin der Geschichte.

Im Falle des zweiten Stücks liegen die Dinge völlig anders. Der Schauplatz des „Tasso“ ist das Lustschloss Alfonsos II., des kunstsinnigen Herzogs von Ferrara. Zeitlich angesiedelt ist er in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der soziale Ordnungsrahmen ist damit ein historisch gewachsener und politisch ausgenommen kultivierter. Tasso selbst ist der Prototyp des ebenso leidenschaftlichen wie genialischen, dabei aber völlig wirklichkeitsfremden Dichters. Sein Leitstern am Himmel der Literaturgeschichte ist Vergil. Sinnfällig wird diese Vorbildfunktion durch den ursprünglich für die Büste des Dichters der „Aeneis“ vorgesehenen Lorbeer, mit dem Leonore, die Schwester des Herzogs, Tasso, der sie liebt, bekränzt. Ein symbolischer Akt von enormer Bedeutungsschwere, den Protagonisten des Goethe-Dramas nämlich rückt er in die Tradition eines nicht nur künstlerisch genialen, sondern auch politisch heroischen Weltliteraten. Gerade aber politische Heldenhaftigkeit ist Tassos Sache nicht. Antonio, der herzogliche Staatssekretär, von dessen weltläufiger Aura, stilsicherem Auftreten und politischer Praxiserfahrung er zu lernen hofft, weist sein Freundschaftsangebot zurück. Tasso zieht daraufhin den Degen, eine gänzlich unstatthafte Reaktion, für die ihn Alfonso sofort

unter Arrest stellt. In seiner räumlichen Isolation verschreibt er sich der Kunst endgültig; sie wird ihm zur letzten Möglichkeit einer Kompensation seines Defizits an Lebensnähe. Einen Sieg über die Geschichte erringt er damit freilich nicht.

Beide Stücke verbindet der Konflikt des jeweiligen Protagonisten mit den Funktionsrealitäten seiner Umwelt. Iphigenie vermag ihn noch zu entschärfen. Ihr Ethos erweist sich als stärker als der Barbarismus ihres taurischen Zwangsexils und der tödliche Fluch ihrer Vorväter. Tasso indes belastet vor allem, dass ihn seine Umwelt nur in der Rolle des genialischen Dichters akzeptiert, weniger aber, dass sie so ist, wie sie ist. Seinem Sozialverhalten fehlen Reife und innere Balance. Der im Dialog mit Antonio gezogene Degen wird dabei ebenso zum Sinnbild für seinen gestörten Bezug zur Prosa der Alltagskommunikation wie der emotionale Zusammenbruch beim Abschied von Leonore. Stilsicher ist er allein auf dem Terrain der Dichtung – diese aber wird von der höfischen Gesellschaft lediglich als Dekor, nicht aber als integraler Bestandteil des politischen Diskurses ernst genommen. Daraus, dass er in beiden Stücken auch ganz persönliche innere Konflikterfahrungen reflektiert hat, hat Goethe nie einen Hehl gemacht.<sup>7</sup> Zumal in der Tasso-Figur sah er, der er die Spannung zwischen seiner schriftstellerischen Berufung und seiner politischen Funktion, die Spannung zwischen Geist und Macht, lange Zeit nicht abzubauen vermochte, ein Alter ego. Konkret an den in seiner dichterischen Virtuosität regelrecht eingemauerten und damit vom Weltgeschehen isolierten Tasso könnte Heinrich Mann gedacht haben, als er die oben zitierten Zeilen von der Handlungsunfähigkeit des deutschen Geistes zu Papier brachte. Wer freilich bis ans Ende der reinen Vernunft gedacht hat, wird andererseits vieles, was sich in der historisch-empirischen Wirklichkeit abspielt, für hoffnungslos atavistisch halten, die konfessionellen Konflikte des 16. Jahrhunderts genauso wie die Zwänge des politischen Alltags im Kleinstaat Sachsen-Weimar. Für manchen Intellektuellen tatsächlich Anlass genug, sich in der Manier des gemäßregelten Tasso auf seine angestammten Gebiete von Sprachkunst, Malerei oder Metaphysik zurückzuziehen.

Für manchen, aber eben nicht für alle – dazu bildeten sie von je her eine viel zu heterogene soziale Gruppe. Die Resignation angesichts der Gleichgültigkeit gegenüber der sozialmoralischen oder politischen Botschaft ihrer Kunst und die Flucht in einen alltagsabstinenten Ästhetizismus war nur eine unter zahlreichen Spielarten einer Identitätsfindung der Intellektuellen. Im Falle der Weimarer Republik schienen sich andere durchgesetzt zu haben. Im Jahrzehnt nach dem Ersten Weltkrieg nämlich wurden die Leistungen der Kulturschaffenden plötzlich zu einer öffentlichkeitsrelevanten Angelegenheit. Eingegangen in die Chronik der deutschen

---

7 Davon, wie paradox ihm sein Wandeln zwischen den Welten mitunter vorkam, zeugt ein häufig zitierter Satz aus einem während der Arbeit an der ersten Fassung der „Iphigenie“ an Charlotte von Stein gerichteten und mit dem 6. März 1779 datierten Brief: „Hier will das Drama gar nicht fort, es ist verflucht, der König von Tauris soll reden, als wenn kein Strumpfwürcker in Apolde [sic!] hungerte“. (Goethe: 18) Ein wirklichkeitsferner Ästhetizismus spricht aus einer Zeile wie dieser nicht.

Geschichte ist diese Zeit unter dem weidlich bekannten Schlagwort der „goldenen zwanziger Jahre“. Auch wenn es angeraten scheint, eine Wendung wie diese mit eher gedämpftem Enthusiasmus auszusprechen – zum einen, weil die Prosperität der Weimarer Kultur in einem eklatanten Missverhältnis zur politischen und ökonomischen Stabilität der Republik stand, zum anderen, weil ihre Modernität nicht mal in den Reihen der Künstler selbst unumstritten war<sup>8</sup> –, war ihre Bedeutung für die Selbstfindung der deutschen Öffentlichkeit und die internationale Außenwirkung des neuen Staats enorm. Wer bei einer Beschreibung dieses Integrationsprozesses der Weimarer Republik nach relevantem Quellenmaterial fahndet, wird die Publikationen, dokumentierten Verlautbarungen und Nachlässe ihrer Intellektuellen schwerlich ignorieren können. Zugegeben: Ihre gefühlte politische Einflussmöglichkeit dürfte häufig höher gewesen sein als ihre tatsächliche. Wo sie aber literarisch produktiv genug waren, blieb ihnen immerhin die Möglichkeit, das Bild, das sich die Nachwelt vom Innenleben der Weimar-deutschen Epoche macht, entscheidend mitzuprägen.

Auch Walter Benjamin hat bei der Autopsie einer bestimmten Phase der deutschen Geschichte auf die Selbstzeugnisse ihrer Intellektuellen zurückgegriffen. In den Monaten zwischen April 1931 und Mai 1932 veröffentlichte die *Frankfurter Zeitung* auf seine Initiative in loser Folge eine Auswahl von Briefen mit Datierungen aus dem Jahrhundert zwischen 1783 und 1883. Bemerkenswert ist dieses publizistische Kabinettstück aus gleich mehreren Gründen. Zunächst aufgrund der Genrezugehörigkeit des herangezogenen Materials. Benjamin lag mit den Methoden der Literaturwissenschaft über Kreuz, allein das Genre der Privatkorrespondenz schien ihm den Erkenntnissen der zur Idolatrie neigenden damaligen Universitätsgermanistik noch erfolgreich Paroli bieten zu können. Die kanonisierten Dokumente der klassischen deutschen Literatur erinnerten, so die von Friedrich Gundolf übernommene metaphorische Sprachregelung, längst an die „vergletschert[en]“ (Benjamin: 943) Gipfel eines Gebirgsmassivs, der erhalten gebliebene und noch unerschlossene Teil der Briefliteratur der Kulturprominenz aber gleiche den Vegetationszonen unterhalb der „Schneegrenze“ (ebd.).<sup>9</sup> Wer sich hier auf Wanderschaft begibt, dem erschlosse sich ein „vollkommen neue[r] Aspekt auf die Ge-

---

8 Für diese „Einschränkung und Präzisierung in doppelter Richtung“ (Kolb: 92) hat Kolb in seiner einschlägigen Überblicksdarstellung der Weimarer Republik plädiert. Moniert hat er dabei, dass „die Rahmenbedingungen für eine freie Entfaltung der künstlerischen und geistigen Energien“, wie sie „durch die spezifische Gestaltung des politischen Systems“ (93) garantiert gewesen seien, nicht mal von den Vertretern des Weimarer Kulturlebens geschlossen gewürdigt worden seien. Schuldig gemacht haben sie sich damit nicht nur an der kulturellen, sondern auch an der politischen Moderne.

9 Beide Metaphern, die des vergletscherten Gipfels wie auch die der Schneegrenze, verwendet Benjamin in einem in den Monaten der Briefpublikation unter dem Titel „Auf der Spur alter Briefe“ wahrscheinlich für eine Rundfunksendung verfassten Beitrag. (vgl. Benjamin, S. 942.)

Die Briefe selbst erschienen in unregelmäßigen Abständen von zwei bis acht Wochen. Benjamins Name wurde dabei nicht genannt. (vgl. ebd.)

dankenwelt und auf den Umkreis führender Personen im Zeitraum dieses Jahrhunderts.“ (950)<sup>10</sup>

Zu den Absendern der Briefe gehörten die großen Namen beinahe aller Bereiche des öffentlichen Lebens des damaligen deutschen Sprachraums, zu nennen wären Georg Christoph Lichtenberg oder Heinrich Pestalozzi, Joseph Görres oder Gottfried Keller. Dass sich Benjamin bei seiner Textrecherche ausgerechnet auf die Spätphase des 18. und den Großteil des 19. Jahrhunderts konzentriert hatte, ist natürlich zunächst dem Ereignisreichtum und der ungewöhnlich hohen Wendepunktdichte dieses Zeitraums geschuldet – politgeschichtlich umfasste er die Napoleonische Besetzung, die Befreiungskriege, den Wiener Kongress, die Industrialisierung, die Revolution von 1848 sowie die Reichsgründung, geistesgeschichtlich Kants Alterswerk, die Spätphase des Sturm und Drang, die Weimarer Klassik, die Romantik, das Biedermeier sowie den poetischen Realismus. Was Benjamin aber vor allem interessierte, war der mentalitäts- und sozialgeschichtliche Subtext dieses Jahrhunderts. Ihn meinte er anhand der Reflexionen der Briefschreiber über die eigene Gegenwart rekonstruieren zu können. Im Vorwort einer 1936 unter dem Titel „Deutsche Menschen“ erschienenen Buchfassung der Textserie der *Frankfurter Zeitung* heißt es: Die Briefe geben Auskunft über eine Epoche, in der „das Bürgertum sein geprägtes und gewichtiges Wort in die Waagschale der Geschichte“ (151) gelegt habe. Am Ende habe es „nur noch die Positionen, nicht aber den Geist“ (ebd.) bewahrt, in welchem es diese Positionen einst erobert habe.<sup>11</sup> Dokumentieren lässt sich der Zerfallsprozess einer aufgeklärten Bürgerlichkeit namentlich anhand der Briefe Hölderlins, Johann Gottfried Seumes und Georg Forsters. Das Schicksal dieser drei hatte für Benjamin eine exemplarische Qualität, er brachte es auf den längst zu einem Topos der abendländischen Geistesgeschichte geworden Nenner des „Elend[s] der deutschen Intellektuellen“ (946).<sup>12</sup>

Die wesentlichen Stichworte sind damit gefallen. Die mit der Gründung der ersten Republik auf deutschem Boden verbundene Verheißung eines Neuanfangs, die Projektionsfläche der Weimarer Klassik, die Geschichte von Aufstieg, Blüte und Niedergang der bürgerlichen Aufklärung, das gesellschaftliche Selbstverständnis der Intellektuellen, schließlich die Suche nach einem wissenschaftlich bislang noch unerschlossenen Blickwinkel auf die Vergangenheit – aus dem Reservoir genau dieser historischen und methodischen Stichpunkte hat sich die vorliegende Dissertation bei der Absteckung ihres Operationsfeldes bedient. Im Wesentlichen

---

10 Benjamin plante die Herausgabe einer die in der Frankfurter Zeitung platzierte Auswahl noch ergänzenden Briefsammlung und schrieb dafür zwischen 1932 und 1936 ein „Memorandum zu den 'Sechzig Briefen'“. Ihm ist diese Satzpassage entnommen.

11 Der vollständige Buchtitel lautet „Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen“. Erschienen ist die Auswahl ursprünglich im Vita Nova Verlag, Luzern. Aufgenommen findet sie sich in Bd. IV der „Gesammelten Schriften“, S. 149-233. Benjamin zeichnete hier mit dem Pseudonym Detlev Holz.

12 Briefe der drei genannten Autoren enthält ein Benjamins Nachlass entnommenes Typoskriptkonvolut mit dem Titel „Deutsche Briefe I“. (vgl. Benjamin, 944 f.) Das Zitat entstammt einer dort mit aufgefundenen, wahrscheinlich nach 1933 verfassten biographischen Skizze über Forster.



sind es zwei Aufgaben, denen sie sich stellen wird: Sie will die Rolle der Intellektuellen im Prozess der Identitätsfindung einer pluralistischen parlamentarisch-demokratischen Gesellschaft würdigen und dabei den zahlreichen Bemühungen um eine ideen-, kultur- und sozialhistorische Einordnung eines der sensibelsten Kapitel der deutschen Geschichte auf der Grundlage eines bislang noch nicht systematisch erschlossenen Quellenmaterials einen eigenständigen Akzent verleihen.

Benjamin bietet bei alldem durchaus einen Orientierungspunkt. Was den epochalen Rahmen ihres Gegenstandes, die Textsorte ihrer Primärquellen und den methodischen Umgang mit diesem Datenfundus anbelangt, wird die vorliegende Arbeit allerdings einen eigenen Weg beschreiten. Im Mittelpunkt des Interesses steht die eher kurzlebige Zeitspanne zwischen der Abdankung des letzten Hohenzollern-Kaisers und der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler. Ihre Quellenbasis hat sie in der eingangs bereits erwähnten Sammlung von Rundfragen gefunden, von Enquêtes über Themen aus den Gebieten Ästhetik, Gesellschaft und Politik, initiiert von den führenden Tageszeitungen und Fachperiodika der Weimarer Jahre und durchgeführt unter den Akteuren des damaligen Kulturlebens. Die Behandlung dieses Materials schließlich folgt den methodischen Maßgaben einer kontextbezogenen Analyse. Dass die Arbeit auf dem Boden einer eher ideen- und ideologiegeschichtlich orientierten und damit interdisziplinär organisierten Literaturwissenschaft angesiedelt ist, wird angesichts der thematischen, aber auch formalen und weltanschaulichen Vielseitigkeit der Textsammlung kaum ernsthaft verwundern.

Wer sich mit der Weimarer Republik, einem der wissenschaftlich am besten belichteten Kapitel der deutschen Geschichte (vgl. Peukert: 9), beschäftigt, wird die Aufmerksamkeit einer breiteren akademischen Öffentlichkeit ohne ein glaubhaftes Innovationsversprechen kaum noch gewinnen können. Die Rundfragensammlung scheint diese Zusage machen zu können, ihre Einzeltexte erweisen sich bei genauerer Betrachtung als Fundstücke von historisch hohem Wert. Ähnlich wie das einer zeitungslisenden Öffentlichkeit erst von Benjamin ins Bewusstsein gerufene Briefmaterial führten sie bislang, zumindest in ihrer Mehrzahl, ein Dasein außerhalb der Einfriedung kanonisierter literarischer oder philosophischer Texte, ähnlich wie die der Briefautoren fallen die Stellungnahmen der Rundbefragten zu den politisch-ideologischen und künstlerisch-konzeptuellen Konflikten der eigenen Gegenwart in aller Regel deutlich pointierter und weniger stilisiert aus als die ihrer zeitgleich zu Papier gebrachten Historienromanen oder Trauerspielbearbeitungen – kurzum: ähnlich wie die Korrespondenzen der Klassiker addieren sich die Rundfragen zu einem geistes- und sozialgeschichtlich ungewöhnlich aufschlussreichen Subtext ihrer Zeit. Die eher sensationalistische Verheißung, die

Geschichte des damaligen Deutschlands neu zu schreiben, ist von der vorliegenden Arbeit nicht zu erwarten. Als Bereicherung der Weimar-Forschung, als Beitrag zu einer detailschärferen Portraitierung der im August 1919 aus der Taufe gehobenen Republik versteht sie sich durchaus. Es ist die zumindest aspektorientiert nachgeholte Auswertung des wissenschaftlich bislang eher vernachlässigten Rundfragenbestands der fraglichen Zeit, auf die die Arbeit dieses Selbstverständnis gründet. Natürlich bedarf die Rundfrage als Form der publizistischen Kurzprosa zunächst einer genaueren historischen und funktionalen Einordnung. Den Rahmen dazu bildet der historisch-theoretische Einführungsteil, der der eigentlichen Textanalyse vorangestellt ist.

Genauer einzuordnen sein werden darin neben den Jahren der Weimarer Republik aber auch die Phänomene Intellektueller und Öffentlichkeit. Zumindest auf den ersten Blick scheinen beide, anders als der Begriff der Rundfrage, noch keinen Stolperstein darzustellen, viel zu stark sind sie dazu im Vokabular gerade auch der Alltagssprache verwurzelt. Ihr intuitiver Gebrauch macht ihre semantische Tiefgründigkeit und Komplexität allerdings häufig vergessen. Der Einführungsteil wird sich also einer genaueren Betrachtung nicht nur der Rundfrage, sondern auch, kommunikationstheoretisch formuliert, ihrer Sender und Empfänger widmen müssen. Verlangt sind dabei vor allem die Fertigkeiten einer kritischen Reproduktion – bei der Typologisierung und Analyse ihrer Primärquellen kann die Arbeit durchaus noch eine Pionierleistung erbringen, bei der Bewertung der gesellschaftlichen Rolle des Intellektuellen oder der Beschreibung der Genese einer kritischen Öffentlichkeit hingegen hat sie zunächst einen beachtlichen Bestand an historischer Fachliteratur zu bewältigen.

Bei deren Sichtung stellen sich relativ schnell die ersten Zweifel ein, ob eine extensive Anwendung des Intellektuellenbegriffs auf alle Teilnehmer aller Rundfragenaktionen sachlich überhaupt gerechtfertigt ist. Mehr noch: die Antwortenden bildeten, hinsichtlich ihres Bekanntheitsgrades, ihrer weltanschaulichen Orientierung, ihres künstlerischen Aktionsfeldes, ihres gesellschaftlichen Selbstverständnisses und selbst hinsichtlich ihres beruflichen Backgrounds, eine derart heterogene Gruppe, dass sich auch die Suche nach einer alternativen begrifflichen Verklammerung als äußerst schwierig erweisen dürfte. Einige wenige Namen fielen bereits in der Einleitung, nobelpreishonorierte Autoren von Weltformat und deutschlandweit gefürchtete Starkritiker zählten genauso dazu wie die schon damals sicher allenfalls regional bekannten Dramaturgen der Provinztheater, Künstler, die im Hauptberuf eigentlich Dermatologen oder Richter waren, genauso wie solche des Typs des von seinen Publikationen lebenden freien Schriftstellers, politisch indifferente Lyriker genauso wie parteipolitisch gebundene Verfasser von Agitprop-Stücken. Auch mit eher apolitischen Oberbeg-



riffen wie „Kulturträger“ oder gar „Kulturschaffender“ dürfte man, weil auch Vertreter aus Wissenschaft, Politik und diplomatischem Corps zu Worte kommen, der beschriebenen Heterogenität kaum Herr werden. Dass hier trotzdem auf den Begriff des Intellektuellen zurückgegriffen wird, hängt schlicht mit der aus Platzgründen vorgenommenen Textselektion zusammen. Zwar trägt sicher nicht jeder der Autoren der im analytischen Teil der vorliegenden Arbeit betrachteten Antwortschreiben einen auch noch der Nachwelt vertrauten Namen, im Falle der meisten aber ist die Anwendung dieses Begriffs durchaus vertretbar.

Das Problem, die Autoren auf einen konsensfähigen begrifflichen Nenner zu bringen, mag noch so groß sein, ihre Identifizierung fällt leicht. Jedes Antwortschreiben trägt den Namen seines Absenders, hinter jedem Namen wiederum steht ein Individuum, das im Bewusstsein der Zeitgenossen durch seine Publikations- oder Bühnenerfolge und im Gedächtnis der Nachwelt durch die Leistungen der fachwissenschaftlichen Forschung verankert ist. Im Falle der Empfänger indes verhält es sich umgekehrt. Gedacht waren die Reaktionen auf eine Rundfrage für die Rezeption durch eine breite, zeitungslisende Öffentlichkeit – diese Publizität ist es im Übrigen, die sie von dem von Benjamin herangezogenen Briefmaterial unterscheiden. Statistische Angaben machen lassen sich über ein Kollektiv, wie es die Leserschaft eines bestimmten Printmediums darstellt, natürlich en masse. Individualisieren aber lässt es sich kaum, es bleibt, zumindest weitestgehend, anonym, sowohl für diejenigen, die, mit einer Rundfrage konfrontiert, zur Feder greifen, als auch für die, die sich post festum an die Auswertung der Einzeltexte machen.

Sein amorphes Erscheinungsbild aber ist im Grunde nachrangig. Was die Öffentlichkeit für die vorliegende Arbeit vor allem interessant macht, ist ihre generative Abhängigkeit von einer lebendigen literarischen Diskussionskultur. Jürgen Habermas war es, der den Beitrag eines belebten, debattenerprobten und reflexionsfreudigen Milieus zur Ausbildung einer kritischen Zivilgesellschaft in „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ akribisch nachvollzogen hat – einem Schlüsselwerk der Sozialgeschichtsforschung, auf das weiter unten noch genauer einzugehen sein wird. In ihren Anfängen war diese Diskussionskultur noch auf den geschützten Raum des Salons bzw. Kaffeehaus beschränkt. Das Medium, dessen Etablierung und strategischer Einsatz ihr die Möglichkeit gab, ein breiteres Publikum zu erreichen, war die Presse. Den ersten Generationen der Printmedien ist es zuzuschreiben, dass sich eine vertikal organisierte, obrigkeits- und traditionsgeleitete Volksmasse nach und nach in eine auch horizontal differenzierte, obrigkeits- und traditionskritische Gesellschaft transformieren konnte. Und im Grunde entstand auch erst in diesem Zusammenhang der Typus des Intellektuellen, eines Denkers, der seinem Verstandesgebrauch die neuen, großzügiger dimensionierten Foren der Medienöffent-

lichkeit zu erschließen suchte. Üblich wird diese Bezeichnung überhaupt erst im Zeitalter der Massenpresse – Émile Zola bekam ihn verpasst, nachdem er in den Prozess gegen den jüdischstämmigen Hauptmann Alfred Dreyfus eingegriffen hatte, am 13. Januar 1898, in der von Georges Clemenceau redigierten Zeitung „L’Aurore“.

Auch über die Weimarer Zeitungs- und Zeitschriftenlandschaft wird im historisch-theoretischen Teil dieser Arbeit noch kurz zu reden sein, schließlich waren die Rundfragen ein integraler Bestandteil der Massenpresse. Geboten worden war den Teilnehmern damit eine Kanzel, der gegenüber sich die multiplikatorischen Möglichkeiten des Zeitalters eines Erasmus ähnlich bescheiden ausnimmt wie die Reichweite des Theaters der Weimarer Klassik. Die von Benjamin Jahrzehnte nach ihrer Niederschrift veröffentlichten Klassikerbriefe nahmen dabei eine bemerkenswerte Zwitterstellung ein: Bestimmt waren sie ursprünglich für einen einzigen Empfänger, Benjamin aber machte sie einer breiteren Öffentlichkeit bekannt, in einem Moment zumal, als das System des Weimarer Parlamentarismus sein inneres Gleichgewicht gerade wieder zu verlieren begann. Zum Zeitpunkt ihrer Publikation dürfte der triste Tonfall der meisten Briefe deshalb fast schon wieder zeitgemäß gewirkt haben, und kaum ein Jahr nach der Publikation des letzten Klassiker-Briefs sollte die Wendung vom „E-lend der deutschen Intellektuellen“ plötzlich wieder eine aktuelle Bedeutung erhalten.<sup>13</sup> Bis es allerdings soweit kam, boten die Rundfragen ihren Teilnehmern die Möglichkeit, sich einer breiteren Öffentlichkeit auch unabhängig von gelegentlichen Bestseller- oder Premiereerfolgen zu empfehlen und die brennenden ästhetischen, politischen und gesellschaftlichen Fragen unzensiert zu erörtern. Sie haben damit die Tradition der öffentlichkeitsgenerativen Debatte literarischer Salon- bzw. Kaffeehauszirkel vorangegangener Jahrhunderte unter republikanischen Vorzeichen fortgeschrieben und, bewusst oder unbewusst, am Prozess der politischen Willensbildung und an der Konsolidierung eines demokratischen Bewusstseins mitgewirkt.

Wissenschaftlich bedeutet die Unmenge an erörterten Themen, die zahlreichen der an den Rundfragen beteiligten Personen und die Pluralität der dabei geäußerten Meinungen eine enorme Herausforderung. Wie die Suhrkamp-Textsammlung sieht auch die vorliegende Arbeit eine Einteilung des Materials in drei Hauptkapitel vor.<sup>14</sup> Im Mittelpunkt des ersten werden dabei solche Rundfragen stehen, anhand derer sich Aussagen über das gesellschaftliche Rollenverständnis der Intellektuellen selbst treffen lassen, im Mittelpunkt des zweiten solche, die

---

13 Nicht, dass die Intellektuellen in der in die 20er Jahre fallenden Phase der gesamtstaatlichen Stabilisierung nicht auch schon Anlass zum Lamento gehabt hätten. Moniert hatten sie seinerzeit allerdings, wie zu zeigen sein wird, weniger ihre soziale Isolation und mehr die beinahe uneingeschränkte Möglichkeit ihrer öffentlichen Verhöhnung, weniger die begrenzte Wahrnehmbarkeit ihrer Arbeiten und mehr deren politische Wirkungslosigkeit, weniger die zahlenmäßige Überschaubarkeit des Publikums und mehr dessen vermeintliche Unempfänglichkeit.

14 Als Titel dieser Kapitel waren vorgesehen: 1. „Was halten Sie von anderen? Meinungen über Künstler und Fragen der Zeit“, 2. „Was arbeiten Sie? Meinungen über das Werk und dessen Wirkung“ und 3. „Stirbt das Theater? Meinungen über Theater, Film und Rundfunk“

Auskunft über den Stellenwert und die Instrumentalisierung der Kultur- und Geistesgeschichte geben, im Mittelpunkt des dritten schließlich solche, die die Bedeutung des Theaters, neben der Presse das zweite klassische Medium der bürgerlichen Aufklärung, in einer technisch beschleunigten Massengesellschaft erörtern. Der Arbeit geht es, das sei abschließend gleich mehrfach unterstrichen, um die Teilrekonstruktion, historische Einordnung und Kommentierung des vitalen geistigen Innenlebens der pluralistischen Öffentlichkeit der Weimarer Republik, eines gesellschaftlichen Aggregatzustandes, der seinen wissenschaftlichen Reiz selbst dadurch, dass er die historische Zäsur des 30. Januar 1933 nicht überlebte, nicht verliert.

## II. Historisch-theoretischer Teil

### II.1 Retardierte Moderne. Die ideengeschichtlichen Koordinaten der Republik

Im Gedächtnis ihrer Chronisten hat sich die Weimarer Republik gemeinhin mit gleich zwei Einträgen verewigt: als erste Republik auf deutschem Boden, aber eben auch als ein historisches Kapitel, auf das mit dem des Nationalsozialismus eines folgte, das der politischen Kriminalität wie auch der moralischen Depravation völlig neue Dimensionen erschließen sollte. Vor allem dieser Spannungsbogen ist es, der sie ihre oben angedeutete Attraktivität für die Geschichtswissenschaft verdankt. Dass seine Überdehnung der Beschreibung und Kommentierung der kurzen Epoche zwischen dem verlorenen Weltkrieg und der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten nicht immer gut tut, hat schon Peukert im Vorwort seiner einschlägigen Weimar-Monographie<sup>15</sup> beanstandet. Dem Gros der Weimar-Überblicksdarstellungen hält er darin vor, die Republik entweder vom Anfang oder vom Ende her betrachtet und ihren Untergang damit als unvermeidliche Entwicklung einer falschen Weichenstellung in den Monaten der politischen, verfassungsrechtlichen und strukturellen Neuorientierung bzw. als wenig hoffnungsvolles Intermezzo zwischen der autoritären Kaiser- und der totalitären NS-Zeit gedeutet zu haben. (vgl. Peukert: 10)<sup>16</sup> Was nun den eigenen geschichtshermeneutischen Ansatz anbelangt, wird sich die vorliegende Arbeit am Peukertschen orientieren: Sie wird die Jahre zwischen 1918/19 und 1933 als funktional autarke, keineswegs per se zum Scheitern verurteilte Epoche der deutschen Geschichte würdigen, ohne den geistes-, mental- und sozialhistorischen Gesamtkontext der europäischen Moderne dabei auszublenden.<sup>17</sup>

Ihr unverwechselbares Profil verdankt die Weimarer Republik auch und gerade den Leistungen ihres Kulturschaffendenmilieus. Bei deren Würdigung gilt es allerdings, der Versuchung zu widerstehen, sie in toto gegen die Schattenseiten der damaligen Zeit, den Verbindlichkeitsverlust der Demokratie also und die autoritären Tendenzen in Teilen der politischen Elite, aufzurechnen. Das Kreativitätsspektrum nämlich war hinreichend ausdifferenziert, um, zumal an seinen Rändern, auch die Zeremonienmeister und geistigen Kollaborateure der republikfeindlichen politischen Kräfte zu generieren. Die literatur-, sozial- und kulturgeschichtliche Forschung hat auch diesen Pluralismus begrifflich eingefangen und vom „vorwärtsweisen-

---

<sup>15</sup> „Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne“

<sup>16</sup> Nicht selten dürfte im Falle der zweiten Perspektivwahl die Furcht eine Rolle gespielt haben, die Liquidierung der Republik durch den NS-Staat habe sich mit geschichts-teleologischer Notwendigkeit vollzogen und könne im Falle wirtschaftlich ähnlich schlechter Rahmendaten auch der so genannten „Bonner“ bzw. „Berliner Republik“ drohen.

de[n] Gesicht“ und der „progressive[n] Massenkultur“ (Hermand/Trommler: 12) des fraglichen Zeitraums genauso gesprochen wie von den „zwei ‚Kulturen‘ in Weimar-Deutschland“ (Kolb: 93) oder gar vom „Literarische[n] Bürgerkrieg“<sup>18</sup>. Die Rivalitäten, die sich hier auf zwei begriffliche Nenner gebracht finden, haben eine lange Vorgeschichte. Die Weimarer Republik selbst war in erster Linie eine Größe der Polit- und, wenn überhaupt, erst in zweiter eine der Ideengeschichte. Ihr Geburts- lässt sich mit ähnlicher Präzision bestimmen wie ihr Sterbedatum. Im Falle der in die Annalen des fraglichen Zeitraums eingegangenen Strömungen, Schulen und Tendenzen in Kunst, Kultur, Philosophie und Wissenschaft lagen die Dinge völlig anders, hier galt eine eigene Epochenlehre.<sup>19</sup> Auch darum muss der sich u. a. in den Rundfragen manifestierende Diskurs der Kulturschaffenden der Weimarer Jahre zunächst in den Gesamtkontext der Ideengeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts eingeordnet werden. Dabei wird relativ schnell deutlich, dass auch die politischen Verwerfungen der zwanziger und frühen dreißiger Jahre nicht nur einen verfassungsrechtlichen, sondern überdies einen geistes-, mental- und sozialgeschichtlichen Subtext haben.

Einschlägige Werke, die um die Freilegung dieses hochkomplexen Subtextes der Weimarer Jahre bemüht sind, gibt es zur Genüge – Ernst Blochs „Erbschaft dieser Zeit“ wäre hier zu nennen oder Peter Sloterdijks 1983 vorgelegte „Kritik der zynischen Vernunft“. Beschränken will sich die vorliegende Arbeit aus Platzgründen auf die Sichtung von drei anderen Titeln: auf Helmuth Plessners „Die verspätete Nation“, auf Peukerts Weimar-Monographie und schließlich auf Peter Gays „Die Republik der Außenseiter“.

Plessner stand bei der Niederschrift der „Verspäteten Nation“ noch ganz unter dem Eindruck des Hitlerschen Machtantritts – erstveröffentlicht wurde sie 1935.<sup>20</sup> Der Untertitel verrät, worum es dem Autor im Kern gegangen ist, nämlich darum, ein Buch zu schreiben „[ü]ber die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes“. Erörtert werden darin die Ursachen für die auffallend schwach ausgeprägte Affinität der Deutschen zur parlamentarisch-demokratischen und konstitutionell-republikanischen Staatsidee der westlichen Welt. Plessners Aufmerksamkeit gilt dem für das Deutschland des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts spezifischen Prozess der politischen Bewusstseins- und Willensbildung. Durchforstet werden dabei folglich nicht so sehr die Herrschaftschroniken, sondern vor allem die weitläufigen Gebiete der Philosophie- und Kulturgeschichte. In ihr sieht er einer der Mitautorinnen einer Gesamtentwick-

---

17 Peukert zufolge stellen die 14 Jahre der Weimarer Republik „eine Epoche eigener Art“ (Peukert: 10) dar. Ziel seiner Arbeit sei es, diese „Eigenart innerhalb der längeren Kontinuität der deutschen Geschichte“ (ebd.) genauer zu beschreiben.

18 Dies der Haupttitel von Rupprechts Studie über den Beitrag konservativ-revolutionärer Intellektueller „zur unheilvollen Geschichte dieses Jahrhunderts“ (Rupprecht: 10).

19 Der Expressionismus, in dessen Namen zahlreiche Dramatiker das republikanische Zeitalter betraten, war bekanntermaßen schon ein Kind der späten Kaiserzeit, die Neue Sachlichkeit wiederum erlebte ihren Durchbruch erst Mitte der zwanziger Jahre.

lung, auf die die politische Historiographie später das Schlagwort des „Deutschen Sonderwegs“ münzen sollte.

Den Einfluss des Geisteslebens auf den Verlauf der Geschichte des neuzeitlichen Deutschland hatte in der Spätphase der Republik bereits Alfred Döblin in „Offene Briefe an einen jungen Menschen“ genauer untersucht.<sup>21</sup> Plessners Buch ist weitaus ambitionierter. Er schlägt zunächst eine gedankliche Brücke zurück in die Mitte des 19. Jahrhunderts. „[D]rei Radikalismen“ (Plessner: 17) seien es gewesen, die sich angeschickt hätten, die Federführung des intellektuellen Diskurs der damaligen Zeit zu übernehmen: der dialektische Materialismus eines Karl Marx, die Radikalisierung der protestantischen Theologie durch den Dänen Sören Kierkegaard sowie Nietzsches Ansatz des Willens zur Macht (vgl. ebd.). An Nachhaltigkeit war die historische Zäsur, die sie bedeuteten, kaum noch zu überbieten; sie sprengten die unter den Auspizien der Romantik geschlossene Koalition aus „Humanismus, Liberalismus und Bildungsidealismus“ und nahmen der „an sich [selbst] verzweifelnden bürgerlichen Welt Deutschlands“ (ebd.) damit ihren letzten traditionsgestahlten weltanschaulichen Halt. Der Fundamentalität ihrer Kritik musste „nicht nur das geschichtliche Weltbild eines Jahrhunderts, sondern [auch] das in ihm gewachsene Selbstvertrauen des gebildeten Menschen zum Opfer“ (ebd.) fallen. Alles, was sich über zwei Jahrhunderte zu einer Art „nationalem Kulturverständnis“ (ebd.) der bürgerlichen Schicht hatte summieren können, habe plötzlich seine Stichhaltigkeit verloren: das Vertrauen in die Vernunft genauso wie der Geistesbegriff, der Glaube an den Wert der Freiheit genauso wie der an einen teleologischen Verlauf der Geschichte (vgl. ebd.). Die Mischung aus Hass und Verachtung, mit der man den Prinzipien, erst recht aber dem operativen Alltagsgeschäft der parlamentarischen Demokratie im Nachkriegsdeutschland begegnete, war, folgt man Plessner, einer der mentalen Haupterben der „Zerstörung der Philosophie“ (ebd.), wie sie Marx, Kierkegaard und Nietzsche betrieben hatten.<sup>22</sup>

Was Plessner bei seiner geschichtsdiagnostischen Rückschau auf die Weimarer Jahre vor allem vermisst, ist die Existenz einer originären Staatsidee. Statt ihrer schien man der Tradition der Volksidee die Treue zu halten. Auch in diesem Punkt hinkte Deutschland dem Gros der westlichen Industrienationen schon seit Jahrzehnten hinterher. Die nach dem verlorenen Weltkrieg vorgenommene konstitutionelle Verankerung der parlamentarischen Demokratie

---

20 Ihr Titel lautete zunächst „Das Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche“. Erst die Neuerscheinung des Buches 1959 trug den heutigen Titel.

21 Der später zum Katholizismus konvertierte Döblin nimmt das Obrigkeitsverständnis der Kirchen der Reformation ins Visier. Er reagierte mit den „Offenen Briefen“ auf ein Anschreiben des Studenten Gustav Hocke. Erstpubliziert wurde dieser Brief und Döblins Repliksammlung unter dem Titel „Wissen und verändern! Offene Briefe an einen jungen Menschen“ 1931 im S. Fischer Verlag Berlin. Der Autor konnte, anders als Plessner, die historische Zäsur, die der 30. Januar 1933 bedeuten sollte, folglich noch nicht thematisieren.

22 Gefallen sei die Entfaltung und nationale Konsolidierung dieser Philosophie ins 17. Jahrhundert, in eine Zeit also, in der der Verfall des alten Deutschen Reiches eingesetzt habe. (vgl. Plessner: 36)

wurde eher als fremdherrschaftlichen Zwang denn als Möglichkeit einer Teilhabe an den Segnungen der bürgerlichen Moderne empfunden. Auf die Sympathien ihrer Bürger habe, so Plessners These, die neue Republik deshalb nie wirklich zählen können, weil „sie den als volksfremd, als unorganisch empfundenen Wahl- und Koalitionsmechanismus der Parteien zur Grundlage“ (50) gemacht habe. Der nicht zuletzt auch von Teilen der politischen Eliten getragene Protest gegen den politischen Wertekanon „der saturierten, im Kriege siegreichen Westmächte“ (37) belastete die Republik vom ersten bis zum letzten Tag ihrer geschichtlich ephemeren Existenz. Die Ursachen dafür, dass sich die Deutschen eine Tradition jenseits von Humanismus und Liberalismus schufen, lokalisiert Plessner in der beginnenden Neuzeit: Im konfessionellen Schisma und den daraus resultierenden sozialen, regionalen und militärischen Spannung, in der nach den Verheerungen des Dreißigjährigen Kriegs nur schleppend verlaufenden Formierung einer gut situierten und selbstbewussten bürgerlichen Schicht und schließlich in einer archaischen, der parzellierten Territorialstruktur Mitteleuropas anzulastenden Wirtschaftspraxis (vgl. 46). Die Fetischisierung der Volksidee verfolgte damit eine klar kompensatorische Absicht. Schon das in Versailles proklamierte Bismarcksche Kaiserreich sei ein „Machstaat ohne humanistisches Rechtfertigungsbedürfnis“ (42) gewesen.<sup>23</sup> Dieser Konstruktionsfehler war das Kind eines Geistes, den zu vertreiben auch dem Trauma des Weltkriegs und dem Sturz des Hauses Hohenzollern nicht gelingen sollte.

Zwei Ideen waren es, die in der Geschichte der neuzeitlichen Staatenbildung die stärkste Integrationsleistung vollbracht haben: das Volk und das Recht. Als Inbegriff einer „metaphysische[n] Anspruchslosigkeit“ (62) bezeichnet Plessner beide. Auch ihr Beispiel zeigt, dass ein und derselbe ideengeschichtliche Impuls, in diesem Fall also eine säkulare Staatsphilosophie, völlig unterschiedliche Ergebnisse zeitigen kann. In den sich an den gedanklichen Anregungen der Vertragstheoretiker orientierenden Nationen der westlichen Hemisphäre definierte man den Staat nicht mehr über das Erbe der eigenen Geschichte, sondern über die „in ihrer befreienden und versöhnenden [...] Abstraktheit und begrifflichen Würde bewusst festgehaltene Idee des Rechtes.“ (63)<sup>24</sup> Ein Resultat der Säkularisierung aber war auch das Avancement der Volksidee zum staatstragenden Prinzip. Überraschen wird Plessners in diesem Kontext vorgenommene qualitative Verknüpfung von Gottvertrauen und Vernunft. Zumindest in Deutschland hat sich der Vormarsch letzterer offenkundig keineswegs auf Kosten der religiösen Empfindungswelt vollzogen, im Gegenteil. Lange Zeit sei die Vernunft eine metaphysi-

---

23 Schon damals habe das Nationalbewusstsein keinen Halt in einer Staatsidee gefunden. Als Ersatz dafür habe „der romantische Begriff des Volkes die Rolle [einer] politischen Idee“ (41) übernommen.

24 Im angelsächsischen Raum sei der Garant der in dieser Idee zum Ausdruck gebrachten Säkularität der Politik der „Nonkonformismus der Puritaner“ (63) gewesen, im nachrevolutionären Frankreich der Laizismus.



sche Eigenschaft des Menschen gewesen, durch die er mit Gott verbunden geblieben sei. Peu à peu aber habe der Mensch den Respekt nicht nur vor den Inhalten der religiösen Überlieferung, sondern auch „vor der Vernunft als einer übermenschlich verbindlichen Gottesmacht“ (60) in sich selbst verloren – auch das natürlich ein Indikator für die nachhaltige Wirkung Marx', Kierkegaards und Nietzsches. Als die religiöse Dimension der Aufklärungsphilosophie zu verblassen begann, gewann der „innerweltlich-menschliche Raum“ (ebd.) die Oberhand. Der Volksgedanke war es, der das metaphysisch nunmehr ungeschützte Feld urbar machen konnte. Seinen Gegenstand definiert Plessner als eine „real[e]“, dabei allerdings „unsichtbar[e]“ (53) Entität. Die Deutschen selbst haben ihr Volkssein stets als „Verbundenheit mit dem Boden, der Heimat [und] alterväterliche[n] Sitte“ (ebd.) verstanden. Eine aus soviel Urwüchsigkeit abgeleitete politische Anthropologie musste sich gegen die „Umwertung des Menschen durch einen reinen Rechtsakt“ (64) zu einem Civis, wie sie die Weimarer Verfassung in der Tradition der Staaten der westlichen Welt vornahm, sperren. In die Kerbe genau dieser säkularen Bodenständigkeit schlug der Nationalsozialismus. Da er sich als Staranwalt einer empirischen Größe, nämlich der Nation, in Szene setzen konnte, fiel der diktatorische Faschismus in einer akuten Krise der Republik, wie zuvor schon in Italien, auch in Deutschland auf einen äußerst fruchtbaren Boden (vgl. 62).

Schließlich noch ein Blick auf eine andere schwer lastende Hypothek, mit der die Deutschen den brüchigen Boden einer Republik betraten: auf die Nationalkultur. Auch im Falle ihrer historischen Einordnung greift Plessner bis in die Tage der Reformation zurück, auch für ihre Entwicklung sollte sich das 19. Jahrhundert als zentrales Weichenstellwerk erweisen. Ihre unverwechselbare Handschrift verdankt sie dem Einfluss der lutherischen Reformation, einen ihrer entscheidenden Popularitätsschübe hingegen dem Zeitalter der Säkularisierung. Der Grund dafür, dass sie in Deutschland ungeachtet dieser Verweltlichung nie zu einem politischen Faktor wurde, liegt in den Besonderheiten der hiesigen Sozialgeschichte. Die beiden Schlüsselbegriffe in diesem Kontext sind „Weltfrömmigkeit“ und „Traditionslosigkeit“ (82). Plessner zufolge ist die deutsche Kultur durch eine Transmission des Religiösen vom kirchlichen in einen weltlichen Bereich entstanden. Ihres spezifisch protestantischen Charakters ging sie dabei keinesfalls verlustig. Im „säkularisierte[n] Luthertum“ (79) hätten sich ein Hang zur Innerlichkeit mit einer ausgeprägten Freude am Schöpferischen, einem kämpferischen Enthusiasmus, dem Gestus der spekulativen Tiefe und einem leidenschaftliche Ungenügen an der jeweils bestehenden Ordnung verbunden. (vgl. ebd.) Spätestens in die Landschaft eines von der Industriellen Revolution gezeichneten Deutschland aber wollte selbst eine Kulturpraxis mit einem derart säkularen und überlieferungsskeptischen Selbstverständnis nicht mehr pas-



sen. Weltfrömmigkeit und Traditionslosigkeit hätten, so Plessners These, einer emanzipierten und gesellschaftlich dominanten bürgerlichen Schicht bedurft, „um die Energien, die in ihnen steck[t]en, voll entfalten zu können.“ (82) In der Etablierung und politischen Aufwertung genau dieser Schicht aber bestand bekanntermaßen eines der großen Versäumnisse der deutschen Sozialgeschichte. Nach der Gründung des Deutschen Reichs 1870/71 suchte die sich der mangelnden Solidität der eigenen Traditionsverwurzelung bewusst werdende deutsche Gesellschaft einen Halt in einer geschichtlichen Perspektive. Auch die Anachronizität dieses Anspruchs sah sich schnell entblößt, erhoben nämlich wurde er in einem Augenblick, als sich die Wissenschaft von der „universalhistorische[n] Perspektive“ zu lösen und den Teilbereichen einer „philosophische[n] Anthropologie“ (102)<sup>25</sup> zuzuwenden begann. Auch wenn sich seinerzeit weder der „optimistische[] Fortschrittsglauben“ noch die „Dekadenzbedenken“ (101) über einen Mangel an Sympathisanten beklagen konnten, die empirische Wissenschaft in den Jahren nach der Reichsgründung war längst erfolgreich damit befasst, den Menschen „aus den Geschichtskonstruktionen“ (102) von Idealismus, Materialismus und Pessimismus zu befreien. Für Plessner war allein der Versuch dieser Befreiung das untrügliche Zeichen einer „tiefe[n] Selbstunsicherheit des deutschen Geistes“ (ebd.), einem Wanderer, „der als der einzige auf dieser Erde noch vor keinem Abenteuer des Gedankens zurückgewichen ist, um sich zu finden.“ (ebd.)

Plessner also ging es um die großen Linien der Ideen-, Geistes- und Mentalitätsgeschichte des neuzeitlichen Deutschland, die in der Weimarer Republik zusammenliefen, sie sprengten und in der diffusen Ideologie des Nationalsozialismus schließlich eine neue Heimstatt fanden. Eine konventionelle, allein an den Fakten orientierte Geschichtserzählung hat auch Peukert nicht vorgelegt. Seine Weimar-Studie erhebt den Anspruch, „die politik- und verfassungsgeschichtliche Tradition“, wie sie den gängigen Periodisierungen zugrunde liege, „um eine sozialgeschichtliche Betrachtung säkularer Kontinuitätslinien und epochenspezifischer Konstellationen“ (Peukert: 16) zu erweitern. Folgt man Peukert, so stand die Weimarer Republik im Grunde ab ovo unter keinem guten Stern. Gewagt hätten die Deutschen ihr „republikanisches Experiment“ nämlich ausgerechnet in einem Moment, „in dem das politische und soziale System ohnehin einer Zerreißprobe ausgesetzt wurde.“ (ebd.) Auf drei Entwicklungsphänomene richtet er sein Augenmerk dabei konkret: auf den Rückgang der Geburtenrate, die Veränderungen innerhalb der Beschäftigungsstruktur<sup>26</sup> und das dauerblockierte Wirtschaftswachstum, drei Entwicklungen also, die sich, auch wenn sie bereits vor dem Krieg eingesetzt hatten, als

---

25 Zu diesen Teilbereichen zählt Plessner Psychologie, Ethnologie und Soziologie. (vgl. 102)

26 Zu nennen wäre hier vor allem der in die zweite Hälfte der zwanziger Jahre fallende dramatische Einbruch der Zahl der im industriellen Sektor Beschäftigten.

ernsthafte Belastung nicht nur für die neue Republik, sondern für die Errungenschaften der klassischen Moderne schlechthin entpuppen sollten.

Mit klassischer Moderne meint Peukert das um die Jahrhundertwende anbrechende Zeitalter einer tiefgreifenden Revolutionierung beinahe aller Bereiche und Ebenen der Lebensrealität, angefangen von der Sozialpolitik über die Technik, die Natur- und Humanwissenschaften bis hin zu Kunst, Musik und Architektur (vgl. 268). Zwar hatte dieser Prozess die meisten Staaten der nordatlantischen und mitteleuropäischen Welt erfasst, zwar fiel er in die Zeit einer gravierenden Strukturkrise des „weltwirtschaftliche[n] und weltpolitische[n] System[s]“ (267), aber Deutschland schien er besonders hart zu treffen. Es war die Verknüpfung einer ganzen Reihe von Negativfaktoren, von „Krieg, Niederlage, Legitimationsverlust alter Werte, Inflation und Weltwirtschaftskrise“ (271), die sich hierzulande zu einer „allumfassenden Krise der politischen Legitimation“ (ebd.) auswachsen konnte. Dabei schien die Weimarer Republik auf der soliden Basis zweier Kompromisse gegründet zu sein, auf dem zwischen Mehrheitssozialdemokraten, Linksliberalen und politischem Katholizismus geschlossenen und gegen Teile der Rätebewegung verteidigten Verfassungskompromiss zum einen (vgl. 13), auf dem zwischen Gewerkschafts- und Arbeitgebervertretern ausgehandelten sozialpolitischen Kompromiss<sup>27</sup> zum anderen. Die auf diese Basis vertrauende politische Praxis geriet allerdings schnell in die „Verengung der sozialökonomischen Handlungsspielräume“ (269). Die anfängliche Fortschrittseuphorie wich einer kulturpessimistischen Ernüchterung, auf die Durchsetzung der klassischen Moderne auf breiter Front folgten zunächst ihre Problematisierung, dann ihre Revision und schließlich ihr völliger Zusammenbruch. (vgl. 267) Die meisten Länder haben ihr inneres Gleichgewicht trotz der Weltwirtschaftskrise nicht verloren, in Deutschland allerdings konnte sie sich zur Katastrophe steigern, „weil die Widersprüche der klassischen Moderne in ihr eskalierten.“ (271)

Auch die kulturelle Moderne hatte sich bereits unter den noch eher hartleibigen politischen Bedingungen der Kaiserzeit formiert.<sup>28</sup> Bei Peukert spielte, was man gemeinhin unter dem Schlagwort der „Weimarer Kultur“ subsumiert, nur eine Nebenrolle. Anders bei Gay. Seine „Außenseiter“ beleuchten auch ihre wilhelminische Vorgeschichte. Zudem lesen sie sich wie eine passgenaue Ergänzung zu Plessners „Verspäteter Nation“. Hatte deren Autor noch das gewaltige ideenhistorische Erbe fokussiert, das die Weimarer Republik anzutreten hatte, rekonstruiert Gay den Weg, den sie damit zu beschreiten versuchte. Interessant für die Frage-

---

<sup>27</sup> Seinen Ausdruck fand er im „Zentralarbeitsgemeinschafts“-Abkommen vom 15. November 1918.

<sup>28</sup> In seiner Einleitung zu Glatzer (Hg.), Berlin zur Weimarer Zeit schreibt Wolf Jobst Siedler dazu: „Dabei war manches an der Modernität der zwanziger Jahre schon vor dem großen Beben dagewesen, das die wilhelminische Epoche so abrupt abgeschlossen hatte. Sieht man genauer hin, so ist in den Weimarer Jahren nichts wirklich neues ans Licht getreten, und insofern ist der Mythos von den ‚goldenen zwanziger Jahren‘ ein wenig irreführend. [...] Alles wirklich Umstürzende war schon im späten Kaiserreich angelegt gewesen, wenn auch der Monarch selber solche Neuerungen verabscheute. Der Kaiser merkte gar nicht, wie fortschrittlich seine Zeit war, [...]“ (Glatzer: 11 f.)

stellung der vorliegenden Arbeit sind vor allem diejenigen Passagen seines Buches, in denen er sich der damaligen Rezeption des kanonisierten, klassischen Teils der literarischen Überlieferung widmet. Um die Quintessenz seiner Überlegungen gleich vorwegzunehmen: Zu schüren schien dieses immaterielle Erbe vor allem die politische Indifferenz der Weimarer Gesellschaft, eine konkrete Orientierungshilfe im politischen Alltag einer liberalen Republik bot sie ihr nicht. Für die chronische Schwäche des demokratischen Bewusstseins nimmt Gay vor allem die traditionelle Affinität der Deutschen zur Poesie in Haft.

Den Auftakt auch seines Buches bildet die Erörterung der Frage nach der Genese des „eigenartigen, einzigartigen Charakter[s]“ (Gay: 10) der Weimarer Republik. Das für die Antwort entscheidende Stichwort fällt bereits im Titel: Seine schnell legendär gewordene quirliche, experimentierfreudige und weltläufige Aura verdankt Weimar dem Durchbruch der Außenseiter des Kaiserreichs, dem gesellschaftlichen Avancement von „Demokraten, Kosmopoliten [und] Juden“ (ebd.). Auch für das Kultur- und Geistesleben blieb ihr Wirken natürlich nicht ohne Bedeutung. Am Beispiel der Erfolgsbiographien der vormaligen Parias dokumentiert Gay, dass die Zäsur, die die Proklamation der Republik bedeutete, weniger eine produktions- und eher eine rezeptionsästhetisch relevante war. Auch für ihn steht außer Frage, dass „die moderne deutsche Bewegung in der Kunst, der Architektur, der Lyrik, der Musik, des Romans, des Tanzes, des Theaters – die ganze experimentelle, freiheitliche Bewegung“ (11) ihre Wurzeln bereits in der Epoche des Wilhelminismus geschlagen hatte. Fast alles, was als „Weimarer Stil“ in die Annalen der Kulturgeschichte eingegangen ist, gehe auf die Jahrhundertwende und die 1890er Jahre zurück, ein „politisches Gepräge und einen schneidenden Ton“ (23) habe ihm der Krieg verliehen. Formiert also hatte sich die kulturelle Avantgarde bereits in den gesellschaftlichen Nischen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die Republik konnte ihr nur noch den Erfolg hinzufügen (vgl. 21).

Nachhaltig verändert zu haben schien das Ferment, das die Außenseiter dem Weimarer Kulturleben zuführten, die Mentalität der Gesamtgesellschaft allerdings nicht. Aller Progressivität zum Trotz erlebte – beflügelt durch die Symbolkraft des Ortes der Proklamation des neuen Staats – auch das Weltbild der Weimarer Klassik in den zwanziger Jahren eine Renaissance. Folgt man Gay, so konnten die Schriftsteller der Weimarer Republik von der anhaltenden Wertschätzung einer breiten Öffentlichkeit dem Typus des Dichterfürsten gegenüber beinahe kollektiv profitieren – von Intellektuellenschelte also zunächst noch keine Rede.<sup>29</sup> Möglich war das, weil sie etwas stillen zu können den Eindruck erweckten, was er, Gay, als „Hunger nach Ganzheit“ (130) bezeichnete. Aufgrund dieser Suggestionsfähigkeit erwiesen sich die

Kulturschaffenden der zwanziger und frühen dreißiger Jahre als würdige Erben der Olympier des Weimars um 1800. Mit denen allerdings geht Gay auffallend hart ins Gericht. Goethe und Schiller seien hochgradig antipolitische Dichter gewesen, den Gestus des Werks des einen bringt er auf den Nenner der „Apathie“, die politische Botschaft des anderen auf den des „Tyrrannenmordes“ (98). Da beider Œuvre für die deutsche Literaturgeschichte der folgenden hundert Jahre stilbildend wurde, kann es nicht verwundern, dass sich auch aus den literarischen Arbeiten der Weimarer Republik ein Leitfaden für die Konsolidierung eines demokratischen Bewusstseins nicht ableiten ließ. Unter Berufung auf die Klassiker scheint alles Politische als trivial diffamiert und im vermeintlich geweihten Wasser der Poesie, des Schlüssels zum Wahren, Guten und Schönen, ertränkt werden zu können.<sup>30</sup> Gay geht in seiner Klassikerkritik sogar noch einen Schritt weiter: „[I]ndem sie etwas Höheres als Politik forderten“ hätten Goethe und Schiller dazu beigetragen, „einem Niederen den Weg zu bahnen: der Barbarei.“ (ebd.)

Es waren Thesen wie diese, dass sich nämlich das Lokalattribut der Weimarer Republik als Menetekel erwiesen habe, aufgrund derer Friedrich Balke Gay – neben Kurt Sontheimer – ein „hoffnungslos unterkomplexe[s] Bild der Integrationsleistung moderner Gesellschaften“ (Bialas/Iggers: 74 f.) vorgeworfen hat.<sup>31</sup> Völlig falsch ist seine Beschreibung des deutschen Sonderwegs deshalb noch nicht. Plessner hatte die großen Linien dieser Animosität gegen den politisch-sozialen Wertekanon der westlichen Welt mit viel Akribie nachgezeichnet, Gay versucht es eher sprachbildlich: Nachdem die Deutschen durch Absolutismus und Bismarcks Reichsgründung der Demokratie gegenüber notorisch auf Distanz gehalten worden waren, hätten sie sich nach dem Weltkrieg in der Rolle von Bauern wiedergefunden, „die in ein Schloss geladen sind und sich nicht recht zu benehmen wissen.“ (101) Respekt vor aller staatlichen Autorität und ein nur schwach entwickelter Sinn für die Bedeutung der für den Parlamentarismus konstitutiven Kommunikationsform der Debatte, das seien die Eckpfeiler der „deutsche[n] Ideologie“ (102) gewesen. Der „Hunger nach Ganzheit“ wird in diesem Kontext zu einem Sammelbegriff weltanschaulich eher diffuser Aversionen, deren größte die „Angst vor der Modernität“ (130) ist. Gegen die Botschaft der Vernunft brachte die politische Theorie der zwanziger Jahre Begriffe wie „Volk, Führer, Organismus, Reich, Entscheidung und Gemeinschaft“ (ebd.) in Stellung. Einen ersten Aufschwung verzeichnen konnte deren politi-

---

29 Das Beispiel der Piscator-Bühne zeigte, dass das zahlungskräftige Bürgertum selbst da, wo es ob seiner Standeszugehörigkeit direkt angegriffen wurde, nicht von Theaterbesuchen zurückschreckte. Das Haus am Berliner Nollendorfplatz war eine Attraktion selbst für die Zehlendorfer Bourgeoisie. (vgl. Hermand/Trommler: 250)

30 Von je her habe die Poetik „eine merkwürdige Macht über die Phantasie der Deutschen“ (Gay: 95) besessen. Ihre Wesensbestimmung schien sie in der Leugnung eines prinzipiellen Unterschieds zwischen Religion und Dichtung gefunden zu haben. (vgl. 97)

sche Instrumentalisierung, nachdem mit der Hohenzollern-Monarchie ein nicht minder vulgärmetaphysisches staatliches Identifikationsangebot verschwunden war. Bis ihre Massensuggestivität allerdings auch dem Faschismus den Weg auf die Regierungsbank des Reichstags geebnet hatte, sollte noch ein gutes Jahrzehnt vergehen.

## II.2 Arachne und Émile Zola. Intellektuelle als inkompetente Kritiker

Mit seinen „Außenseitern“ hat Gay das Stichwort für den Übergang zum nächsten Themenkomplex gegeben. Gehen soll es darin um eine genauere Charakterisierung des Intellektuellen. Bei aller semantischen Geschmeidigkeit besteht innerhalb der Fachliteratur in zumindest einem Punkt Konsens: Seine Geburtsurkunde wird ihm auf den oben bereits erwähnten 13. Januar 1898 ausgestellt, den Tag, an dem Zola seinen „J'accuse“-Artikel veröffentlichte, das unüberhörbare Bekenntnis eines sozial und politisch sensibilisierten Dichters und eines ebenso offensiven wie praxisorientierten Denkers. Schreib Anlass war bekanntermaßen der seinerzeit schon vier Jahre zurückliegende erste militärgerichtliche Urteilsspruch gegen den jüdischstämmigen Hauptmann Alfred Dreyfus. Angeklagt worden war er wegen vermeintlicher Spionagetätigkeit. Das Beweismaterial sollte sich später als manipuliert erweisen. Zwar sollte eine Mischung aus Antisemitismus, Standesdünkel und einem als Staatsraison eskamotierten Despotismus den Prozess gegen Dreyfus noch bis 1906, dem Jahr seiner vollständigen Rehabilitierung, verschleppen. Abbruch tun kann das der identitätsstiftenden Bedeutung des „J'accuse“-Artikels indes nicht mehr.<sup>32</sup>

Eine *Creatio ex nihilo* war die Figur des Intellektuellen allerdings nicht. Der Konflikt zwischen Zola und den klerikal-nationalen Kräften der Dritten Republik ist ein der abendländischen Kulturgeschichte in zahlreichen Varianten hinlänglich bekannt: Es ist der Konflikt zwischen Geist und Macht, zwischen den über die Möglichkeiten der Medialisierung ihrer gedanklichen Positionen verfügenden Trägern von Wissen und Erkenntnis auf der einen und den auf Wahrung der staatlich-kollektiven Integrität bedachten Trägern der Herrschaft auf der anderen Seite. Diesem intersubjektiven Konflikt geht eine eher intrasubjektiv zu fallende Ent-

---

31 Der in Bialas/Iggers, S. 74-90, publizierte Beitrag, dem das Zitat entnommen ist, trägt den Titel: „Weimarer Intellektuelle und die Ordnung des ‚Zivilverstandes‘. Das Beispiel Carl Schmitt“.

32 Interessant macht Zolas Intervention aber auch der historische Kontext, in dem sie erfolgte. Die Dreyfus-Affäre markierte den Tiefstand der Geschichte der seit ihrer Proklamation 1875 mal von den klerikal-nationalen, mal von den sozialistischen und radikallaizistischen Kräften majorisierten Dritten Republik. Heinrich Mann hat Zola dafür gelobt, dass er die Demokratie in Frankreich als „ein Geschenk der Niederlage“ (H. Mann 1997: 163) von Sedan und die Republik als „das Wesen der politischen Wahrheit selbst“ (165) empfunden habe. In der Tat war Frankreich nach dem Fall des Zweiten Kaiserreichs um die Etablierung einer stabilen demokratischen Republik bemüht, ein historisches Projekt, das durch die Dreyfus-Affäre akut gefährdet war. Einer seiner Nachbarn stand wenig später vor den Herausforderungen eines vergleichbaren politisch-konstitutionellen Umbruchs: das Deutschland der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg.

scheidung der Träger von Wissen und Erkenntnis voraus: Die zwischen Geist und Tat, die Entscheidung zugunsten oder zuungunsten einer Selbstbegnügung mit der Rolle des Herrschers über das eher virtuelle Paralleluniversum von Kunst und Theorie. Wer sich mit dieser Rolle unterfordert fühlt, gilt gemeinhin als Intellektueller, wer in ihr aufgeht, als Ästhetizist.

Ihren Archetyp finden die Intellektuellen in der griechischen Mythologie: in der Figur der lydischen Weberin Arachne. Ihr Schicksal, überliefert im sechsten Buch der „Metamorphosen“ des Ovid, liest sich wie eine Antizipation des Zolaschen. Was den Arachne-Mythos mit der geschichtlichen Konstellation der Dritten Republik um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert verbindet, ist der frappierende Mangel an moralischer Lauterkeit, dessen sich das Pantheon der hellenischen Antike genauso anklagen lassen muss wie die staatlichen Autoritäten des zeitlichen Umfelds der Dreyfus-Affäre. In beiden Fällen sind es machtferne Instanzen, die Anklage erheben, in beiden wird dieser Vorstoß als Bedrohung der mythischen bzw. staatspolitischen Ordnung empfunden und hart sanktioniert. Auch der Arachne-Mythos erzählt von der Gottähnlichkeit des Menschen und der Menschenähnlichkeit der Götter. Den Mittelpunkt bildet das kunsthandwerkliche Duell zwischen Arachne, der Weberin, und Pallas Athene, der Göttin der schönen Künste. Dazu herausgefordert hatte Athene die Lydierin wegen deren Behauptung, auf dem Gebiet der Webkunst nicht mal das legendäre Geschick der Göttin fürchten zu müssen. Arachnes im Rahmen des Wettkampfs entstandene Arbeit muss Athene in der Tat als Provokation empfinden, und zwar in gleich zweifacher Hinsicht. Provokieren kann Arachne die Göttin zum einen durch die handwerkliche Makellosigkeit ihrer Arbeit. In akute Verlegenheit bringt sie sie aber auch auf der Inhaltsebene: Athene erzählt in den selbstherrlichen Bildmotiven ihres Teppichs von ihrem Sieg über Poseidon, Arachne aber von den amourösen Eskapaden des Göttervaters Zeus. (vgl. Ovid: VI, 70-129) Bloßgestellt ist damit nicht allein die Schutzpatronin der schönen Künste. Getroffen fühlen muss sich durch den Affront dem obersten Gott gegenüber letztlich der komplette Olymp.

Zolas Intervention in der Dreyfus-Affäre war das sicher wichtigste Kapitel der Realgeschichte der Intellektuellen. Zwei Umstände waren es, die sie dazu gemacht haben. Zum einen der geisteshistorische Hintergrund des ausgehenden 19. Jahrhunderts, im konkreten Fall der Zola-Intervention der verbreitete Glaube an die sowohl staats- als auch zivilgesellschaftliche Realisierbarkeit der Idee der Menschlichkeit und ihrer weltanschaulichen Derivate, sei es die Gerechtigkeit oder der Weltfriede. Zum zweiten der Versuch, die alltagspraktische Umsetzung dieser Idee zu sabotieren, ein Versuch, der im Falle der Dreyfus-Affäre dem in den staatlichen Behörden der damaligen Zeit grassierenden Virus des Antisemitismus anzulasten war. In dieser historischen Konstellation konnte sich der Dichter als Intellektueller profilieren, als eine



Figur, die fähig ist, auch die Schattenseiten staatlichen Handelns zu erkennen und das dahinter steckende Kalkül zu durchschauen, die aber auch willens ist, sich mit ihrem Erkenntnisvorsprung an ein breiteres Publikum zu wenden und damit den Weg vom Geist zur Tat zu gehen, die sich ein Medium erschließt, über das sie ihr Wissen zu kommunizieren vermag, und die sich schließlich, ohne auch nur über eine einzige Insignie staatlicher Macht zu verfügen, eines Maßes an Autorität erfreut, das ihr die Aufmerksamkeit auch eines größeren Publikums sichert. Im Falle der Dreyfus-Affäre ging diese Rechnung auf. Nicht immer aber folgen den politisch-moralischen Appellen auch Taten. Gehört und dennoch unbefolgt – auch das ein wichtiger Aspekt der von Benjamin zitierten Tragik des Intellektuellen.

Im Konflikt zwischen den Vertretern des Geistes und denen der politischen Macht geht es letztlich um ein Interpretationsmonopol. Macht zu haben bedeutet seit alters, über die Hoheit nicht nur der Wirklichkeitsgestaltung, sondern eben auch der Wirklichkeitsdeutung zu verfügen. Beide Konfliktparteien dürften dabei von je her zumindest geahnt haben, dass sich Erkenntnis nicht allein auf den Wegen der Macht, Macht aber sehr wohl auf denen der Erkenntnis erwerben lässt. Einem Naturgesetz entspringt die hermetische Trennung von Geist und Macht bei alldem nicht. Zwar stand, das zeigt schon ein flüchtiger Blick auf die Geschichte, das Überlegenheitsempfinden der Repräsentanten des Geistes im Regelfall in diametralem Gegensatz zu ihren tatsächlichen machtpolitischen Optionen. Verwundern wird die Angst der Inhaber der Herrschaftsgewalt vor deren Verlust trotzdem nicht, schließlich mussten sie wissen, dass bereits eine profunde Kenntnis über den Zusammenhang der Dinge den ersten Schritt hin zu seiner Zerstörung bedeuten konnte. Unterstrichen werden muss an dieser Stelle freilich auch, dass die Rollen von Gut und Böse – die Träger der politischen Macht die moralisch Korruptierten, die von Wissen und Erkenntnis hingegen die Tugendhaften – keineswegs immer derart eindeutig verteilt sind wie im Falle der Dreyfus-Affäre. Zolas mit dem Ausrufezeichen der Political Correctness versehener Presseauftritt ist fraglos ein Glanzkapitel der Intellektuellengeschichte. Gefeit gegen die Versuchung des Missbrauchs ihrer zumindest symbolischen Autorität sind die Wissenden letztlich aber genauso wenig wie die Mächtigen. Über die moralisch-politische Korruptierbarkeit auch der Intellektuellen hat sich ein anderer Franzose ausgelassen: Julien Benda in seinem viel zitierten Buch „Der Verrat der Intellektuellen“.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Verfasst hat Benda das Buch vor dem Hintergrund seiner Auseinandersetzung mit der zunehmenden Rechtslastigkeit der französischen Bourgeoisie der 1920er Jahre. Einen Verrat stellen aus seiner Sicht die Abkehr der Intellektuellen von den allgemeinen Prinzipien des Rationalismus und ihre Koalition mit den Vertretern politischer Partikularinteressen dar. Auch wenn der Marxismus nicht unerwähnt bleibt, geraten Benda vor allem die Katalysatoren der rechtsnationalen Kritik an den politischen Idealen des Liberalismus ins Visier, namentlich Charles Maurras, Maurice Barrès und Paul Bourget.

Auch das Deutschland des zwanzigsten Jahrhunderts hält Anschauungsmaterial für diesen Urkonflikt en masse bereit. Politik und Gesellschaft schlugen im fraglichen Zeitraum derart häufig Kapriolen, dass die von je her stark von den moralischen Defiziten des eigenen Umfelds abhängigen Intellektuellen im Grunde permanent gezwungen waren, sich neu zu erfinden. Gefragt werden soll nun aber vielmehr nach der Möglichkeit einer über die Unberechenbarkeit historischer Prozesse zumindest halbwegs erhabenen soziologischen Einordnung ihres funktionalen Selbstverständnisses. Eine Antwort darauf hat Lepsius in seinem Aufsatz „Kritik als Beruf. Zur Soziologie des Intellektuellen“ zu geben versucht. Entstanden ist er zwar im zeitlichen Gefolge der Spiegel-Affäre, seiner Beschäftigung mit den bundesrepublikanischen Intellektuellen aber hat der Autor den Rahmen einer eher übergeschichtlichen soziologischen Analyse des praktischen Gebrauchs der Kritik gegeben. Um diese Analyse soll es im Folgenden gehen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg schien die Trennung zwischen Geist und Macht wieder mit größerem Bedacht gezogen worden zu sein, beide seien in dieser Zeit, so Lepsius' Ansatz, „zu zwei je eigenen Gesetzen unterliegenden Seinsbereichen hypostasiert [worden], denen nicht nur verschiedene Verhaltensweisen, sondern auch moralische Haltungen zugeordnet“ (Lepsius: 274) worden seien.<sup>34</sup> Gerade in den Jahren des an Schärfe gewinnenden Ost-West-Konflikts boten die Intellektuellen einer Unzahl zum Teil stark divergierender Projektionen eine großzügige Leinwandfläche, den „Aufruf zu geistiger Verpflichtung“ (276) zählt Lepsius genauso dazu wie ihre Bezeichnung als Multiplikatoren einer feindlichen Weltanschauung. Den marxistischen Kategorien von Klassenbildung und Klassenkampf haben sie sich, so seine Feststellung, bei alledem immer wieder äußerst gekonnt entzogen. Wer sie soziologisch verorten will, muss folglich einen anderen Weg wählen. Lepsius greift auf drei Klassiker der eigenen Fachdisziplin zurück: auf Max Weber, Joseph Alois Schumpeter und Karl Mannheim. Alle führen ihn an den Beginn der Intellektuellengeschichte und in die Weimarer Zeit zurück. Im Falle Webers ist es die Neuformulierung des Zwistes zwischen Geist und Macht als Konflikt zwischen Gesinnungs- und Verantwortungsethik, die er, Lepsius, übernimmt (vgl. 274 f.), im Falle Schumpeters die Erkenntnis, Intellektuelle seien Leute, „die über außerhalb ihrer Zuständigkeit liegende Dinge reden oder schreiben“ (277), im Falle Mannheims schließlich die Wendung von der freischwebenden Intelligenz (vgl. 272). Die Verortung des Intellektuellen in einer mit dem Prinzip der Gewaltenteilung und dem Grundrecht der Pressefreiheit vertrauten Gesellschaft gelingt Lepsius nun über die Klassifizierung des Gebrauchs der Kritik. Relevant dabei ist der Grad ihrer institutionellen Verankerung. Ergeben haben sich am Ende

---

<sup>34</sup> Lepsius stützt sich bei der Formulierung dieser These auf die Publikation von der Soziologen Theodor Geiger und Alfred von Martin. (vgl. Lepsius: 274)



drei Klassen: die kompetente, die quasi-kompetente und die inkompetente Kritik. Letztere wird unter den Aspekten der Legitimität bzw. Illegitimität ihres Gebrauchs noch mal unterteilt. Die Unterklasse der inkompetenten, dabei aber legitimen Kritik ist das Hoheitsgebiet des Intellektuellen.

Im ersten Fall liegen die Dinge auf der Hand: Kompetent ist eine Kritik dann, wenn sie vom Angehörigen einer bestimmten Berufsgruppe im Rahmen seiner Profession geübt wird. Mit anderen Worten: Die kompetente ist eine binnen-institutionelle Kritik. Lepsius' Beispiel ist das Mitglied eines Parlaments, das von einem ihm als Repräsentant der Legislativgewalt zukommenden Recht Gebrauch macht und die Regierung kontrolliert. Der gemeinsame institutionelle Nenner, auf den Subjekt und Objekt der Kritik hier gebracht sind, ist also die Politik. Im Falle der zweiten Klasse sind die Dinge schon komplizierter: Quasi-kompetent ist eine Kritik dann, wenn sie von Angehörigen eines „sozialen Gebilde[s]“ (280) an denen eines anderen geübt wird. Die quasi-kompetente ist damit eine inter-institutionelle Kritik. Ihr Prototyp ist der Journalist, dem die Geschäfte der Politik ins Visier geraten. Schwieriger liegen die Dinge hier deshalb, weil das Subjekt der Kritik „nur teilweise und unvollkommen durch soziale Mechanismen eine eigene Kompetenz gegenüber anderen sozialen Gebilden und der Gesamtgesellschaft“ (ebd.) habe ausbilden und durchsetzen können. Lepsius brachte seine Zeilen in den beginnenden 1960er Jahren zu Papier, in einer Zeit, in der dem politikkritischen Journalismus der Ruf einer inoffiziellen Vierten Gewalt offenkundig noch nicht vorausseilte. Den Mangel an empirischem Fachwissen hatte er auf anderen Wegen zu kompensieren, durch seine Berufung auf Expertenwissen etwa oder eine „höhere Ebene der kulturellen Werte“ (281) vom Kaliber der Menschenrechte. Wirklich ernst zu nehmen aber braucht der Kritisierten seinen Kritiker aufgrund solcher Professionalitätsattrappen allerdings noch nicht.

Noch schwächer ist die Autorität der Vertreter der dritten Klasse. Bei ihrer Charakterisierung macht sich Lepsius die oben erwähnten Ansätze von Weber, Schumpeter und Mannheim zueigen. Inkompetent ist „[j]ede Kritik an Institutionen, deren Mitglied man nicht ist [...]“ (281) Da ihre Subjekte keine tätigkeitsfeldspezifische Kohäsionskraft mehr bindet, ist die inkompetente nicht mal mehr eine inter-institutionelle Kritik. Damit steht sie prinzipiell jedermann offen. Gebrauch von ihr aber machen nachweislich vor allem Menschen, „die sich mit der sozialen Vermittlung abstrakter Wertvorstellungen beschäftigen“ (283). Dass alles, was sie sagen oder zu Papier bringen, unverbindlich bleiben muss, weil sie es, statt auf die solide Basis eines fachmännischen Wissens, nur auf die eher poröse einer Summe ethischer Konventionen stellen können, haben sie in Kauf zu nehmen. Mit dem Stigma eines Mangels sowohl an Fachwissen als auch an Verantwortung wird der Angehörige vor allem einer Per-

sonengruppe relativ gut umgehen können: der Intellektuelle, die sicher profilierteste Erscheinungsform des Subjekts einer inkompetenten Kritik. Damit ein Intellektueller aber auch wirklich ein Intellektueller ist, müssen noch zwei weitere Bedingungen erfüllt sein. Er muss sich erstens zum Werkzeug einer *legitimen* inkompetenten Kritik machen. Legitim ist Lepsius zufolge „jede Kritik, die sich auf Werte bezieht, über deren Gültigkeit als Leitbild sozialen Verhaltens Konsensus besteht.“ (282)<sup>35</sup> Er braucht zweitens ein Forum für den öffentlichen Gebrauch seiner Kritik. Nur wenn der Radius seiner Wahrnehmung groß genug ist, kann er eine zumindest symbolische Autorität für sich beanspruchen. Obwohl natürlich auch die Möglichkeit, legitime inkompetente Kritik zu üben, jedermann offensteht, seien es immer „nur Angehörige bestimmter Berufe, die zu Trägern“ (283) dieser bestimmten Form der Kritik würden.<sup>36</sup>

Mit der Begrifflichkeit der Soziologie lässt sich ein Steckbrief des vermeintlich so unnahbaren Intellektuellen also durchaus verfassen. Klar geworden sein dürfte, worin sein Lebenselixier vor allem besteht: in der generellen rechtlichen Möglichkeit eines öffentlichen Gebrauchs der Kritik.<sup>37</sup> Inwiefern hilft die Differenzierung des Kritikbegriffs, wie Lepsius sie vornimmt, auch bei der konkreten historischen Einordnung der Rundbefragten? Die Stärke seiner soziographischen Skizze liegt zunächst in ihrer in den Monaten der Entstehung sicher keineswegs selbstverständlichen akademischen Selbstbescheidung: Sie wagt sich sowohl an eine Beschreibung der Grenzen des Kompetenzbereichs des Intellektuellen als auch – indem sie die Unberechenbarkeit des Wertediskurses thematisiert – an eine Relativierung seiner moralischen Autorität. Der NS-Staat hatte dieser Autorität durch die ideologische, personelle und reaktionsstrukturelle Gleichschaltung gerade auch der Presselandschaft den Atem zu nehmen versucht, aus der Spiegel-Affäre drei Jahrzehnte später soll sie indes sogar gestärkt hervorgehen. Die Weimarer Republik selbst hielt den Intellektuellen ihr Lebenselixier noch bereit, u. a. die Rundfragensammlung ist ein Beweis für die Möglichkeit eines öffentlichen Gebrauchs der Kritik. Blicke die Frage, ob sie auch eine Kollektion von Kompetenzüberschreitungen darstellt. Im Kontext einer arbeitsteiligen Gesellschaft mag dieser Vorwurf durchaus seine Berechtigung haben, historisch gesehen ist er problematisch. Die gedankliche Grenzgängerei zwischen Literatur und Politik, wie sie in den Diskussionszirkeln von London und Paris und später in einem Teil der Rundfragen praktiziert wurde, dürfte von den Akteuren selbst vor

---

35 Da Werte aber, anders als etwa die platonische Idee des Guten, dem gesellschaftlichen Wandel unterliegen, schwankt auch die Popularität des Intellektuellen stark. Je solider die Verankerung der Werte ausfällt, die er vertritt, desto größer auch die soziale Akzeptanz eines medial allgegenwärtigen und vermeintlich allwissenden Intellektuellen, je weniger solide sie ist, desto höher die Wahrscheinlichkeit seiner Bezichtigung als Verräter. (vgl. 282 f.)

36 Lepsius unterscheidet an dieser Stelle zwischen „aktuellen“ und „potentiellen“ Intellektuellen. Allein die aktuellen wissen die medialen Möglichkeiten für ihre Zwecke zu nutzen.

allem als stolze Abstraktionsleistung und emanzipatorischer Akt empfunden worden sein. Und selbst da, wo der rundbefragte Künstler scheinbar nur über Grundfragen der Ästhetik reflektierte, tat er es häufig als politaffiner Grenzgänger und nicht nur als kompetenter Kenner seiner Materie.

### II.3 Zwischen weltanschaulicher Gemengelage und Parteinahme. Versuch einer Schematisierung des Weimarer Intellektuellenmilieus

Auch wo es darum geht, den Weimarer Intellektuellen zu typologisieren, ist die vorliegende Arbeit nicht auf sich allein gestellt. Das Deutschland der zwanziger Jahre hat eine beispiellose Vielzahl kulturell produktiver Ausnahmepersönlichkeiten hervorgebracht, es nimmt also nicht wunder, dass die Intellektuellenhistoriker die fragliche Zeitspanne schon früh als interessanten Jagdgrund zu erschließen suchten. Beinahe müßig zu sagen, dass der Bestand an Forschungsliteratur im Laufe der Jahre enzyklopädische Ausmaße angenommen hat. Wer dabei auf Navigationshilfe hofft, wird sie in Antje Büssgens Arbeit „Intellektuelle in der Weimarer Republik“ finden. Sie enthält eine Übersicht und Kurzkommentierung der einschlägigen Beiträge der perspektivisch auf die Weimarer Republik eingeschworenen Intellektuellenforschung. Habermas, Sontheimer, Golo Mann, die Groupe de Recherche sur la Culture de Weimar<sup>38</sup> – kaum ein klangvoller Name, kaum eine renommierte Schule aus dem Bereich von Geschichts- und Sozialwissenschaft der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhundert, der darin nicht fallen würde. Büssgens Übersichtsdarstellung enthält natürlich aber auch Anregungen dazu, unter welchen Aspekten sich das Dickicht von Beiträgen zu Erforschung, Beschreibung und Beurteilung der Weimarer Intellektuellenszene bezwingen lässt.

Aufbereitet werden soll die Sekundärliteratur vor allem unter zwei Gesichtspunkten. Eine der wohl am häufigsten formulierten Fragen ist die nach den ganz konkreten Einflussmöglichkeiten des Intellektuellen auf Richtung und Dynamik der politischen Entwicklung. Geht es speziell um den Zeitraum zwischen 1918/19 und 1933, so liegt der Interessensakzent im Regelfall auf ihrer Verantwortung für den Verderb und weniger auf ihrem Anteil am Gedeih der ersten deutschen Republik. Um es an dieser Stelle gleich vorwegzunehmen: Die Rundfragen wären nicht halb so interessant, wenn in der auffallend regen Beteiligung der Intellektuellen an ihnen nicht auch eine Möglichkeit ihrer Entlastung vom Kollektivvorwurf politischer In-

---

37 Ein Recht, dessen Gültigkeit in den Tagen der Spiegel-Affäre staatlicherseits in Frage gestellt worden zu sein schien. Nicht wenige fürchteten seinerzeit die Renaissance eines politischen Führungsstils, der knapp vier Jahrzehnte zuvor bereits der Weimarer Republik das Rückgrat gebrochen hatte.

differenz und Destruktivität bestünde. Die zweite Frage hängt mit der ersten zusammen, ist aber eine eher milieusoziologische: Es ist die nach der weltanschaulichen Präferenz oder gar parteipolitischen Bindung der Intellektuellen. Zumal diejenigen der Weimarer Zeit sahen sich in den zurückliegenden Jahrzehnten zahlreichen Versuchen einer diesbezüglichen Schematisierung ausgesetzt. Simple Rechts-Links-Modelle wurden dabei nach und nach von differenzierteren Spektren abgelöst. Das Augenmerk der vorliegenden Arbeit wird sich vor allem auf einen Ansatz der jüngeren Weimar-Forschung richten, ein Ansatz, der bei der Beschreibung der Kommunikations- und Streitkultur der Intellektuellen statt auf die These von einer Existenz zementierter Grenzverläufe auf die Begriffe „'Gemengelagen'“ (Bialas/Iggers: 16) und „Austauschdiskurs“ (Hanuschek: 43) zurückgreift.<sup>39</sup>

Für die Analyse von Texten vom Format der Rundfrage scheinen beide wie geschaffen. Das liegt an der fast schon inflationär hohen Zahl von Rundbefragungen genauso wie am Zeitdruck, unter dem sie bisweilen zu Papier gebracht worden sein dürften – eine Unantastbarkeitsgarantie hat beides der weltanschaulichen, aber auch der kunsttheoretischen Substanz der meisten Antwortschreiben ganz sicher nicht ausgestellt. Das liegt aber auch am Medium, dem die Rundfragen ihre breite Aufmerksamkeit verdanken: an der Presse. Zwar ermöglichte sie neuen Ideen einen schnellen Transfer auch über längere Distanzen, andererseits aber korrigierte sie ihr Haltbarkeitsdatum immer weiter nach unten. Mit einer konsistenten Programmatik, derer der (partei)politische Diskurs bis heute bedarf, hat all das nicht mehr viel zu tun.

Ein vernichtendes Zeugnis wird den Weimarer Intellektuellen in zwei Standardwerken der Historiographie des vergangenen Jahrhunderts ausgestellt, in Golo Manns „Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts“ und in Gordon A. Craigs „Deutsche Geschichte 1866 – 1945“. In beiden ist die Weimarer Republik zwar nur ein Kapitel unter vielen, ihre Intellektuellen aber schienen sowohl Mann als auch Craig viel zu wichtig zu sein, als dass sie die Bewertung ihrer gesellschaftlichen Rolle den Zwängen der Platzökonomie geopfert hätten.

Die gedanklichen Bewegungen, die Mann vollzieht, gleichen einem Sprung von Bergspitze zu Bergsspitze. Das Geistesleben der ersten Republik wird reduziert auf die Leistungen einzelner namhafter Persönlichkeit und epochemachender Denkschulen. Der postmoderne Zweifel an einer stringenten Erzählbarkeit der Geschichte ist ihm ebenso fremd wie der materialistische Spott über den Glauben an ihre Steuerung durch ein metaphysisches Prinzip. Den

---

38 Eine 1982 gegründete und an der Pariser Maison des Sciences de l'Homme angesiedelte Einrichtung mit einem Schwerpunkt auf der Erforschung des Kulturlebens der Weimarer Republik.

39 Der Begriff der „Gemengelage“ fällt in Bialas' Aufsatz „Intellektuellengeschichtliche Facetten der Weimarer Republik“, dem Eröffnungsbeitrag des zusammen mit Georg Iggers herausgegebenen Sammelbands „Intellektuelle in der Weimarer Republik“, der des „Austauschdiskurses“ in Gangls „Interdiskursivität und chassés-croisés. Zur Problematik der Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik“, einem Aufsatz aus Hanuscheks „Schriftsteller als Intellektuelle“.

Anspruch an die eigenen historiographische Tätigkeit bringt er auf den Nenner einer rhetorischen Frage: Wer „dürfte von einer geschichtlichen Epoche handeln ohne den Versuch, ihren ‚Geist‘ zu beschreiben?“ (G. Mann: 719). Dass er sich dabei zunächst an die Spuren der Intellektuellen geheftet hat, dürfte angesichts einer ihrer vermeintlichen Kernkompetenzen, der Zeitdiagnostik nämlich, kaum verwundern.

Im Mittelpunkt steht zunächst der Geist der Weimarer Verfassung. Sie war es, die den rechtlichen Rahmen für die Transformation der anachronistischen, vom Krieg zerstörten Staatsordnung in eine zeitgemäßere bot. Die Tatsache, dass die „radikale[n] Bürgerideale“ (ebd.), deren Summe sie darstellte, ihren Ursprung im 19. Jahrhundert hatten, hätte ihrer sozialen Integrationskraft im Grunde noch keinen Abbruch tun müssen. Mit Spekulationen darüber, ob die Intellektuellen die chronische Unempfänglichkeit des Weimar-deutschen Elektors für die Botschaften dieses Geistes in Euphorie hätten verwandeln können, vertut Mann seine Zeit seriöserweise nicht, wohl aber hält er ihnen vor, sich nie wirklich um eine massenwirksame prorepublikanische Rhetorik bemüht zu haben. Vor allem drei bereits in der Ära des Wilhelminismus viel beachtete und auch in den Rundfragen immer wieder zu Wort kommende Großschriftsteller geraten ihm in diesem Kontext ins Visier: Heinrich und Thomas Mann, Onkel und Vater also, sowie Gerhart Hauptmann. Das Urteil über den Verfasser des „Untertans“ wird überraschen: Heinrich Mann, den die Nachwelt sicher vor allem als Vorkämpfer einer Verwandlung geistiger Potentiale in tätige Politik in Erinnerung hat<sup>40</sup>, sei im Grunde ein volkfremder Romantiker gewesen, dessen Einfluss auf die Politik, anders als der seiner französischen Vorbilder, gleich Null war. (vgl. 720) Hauptmann wiederum hatte, so der Vorwurf, die sozialkritische Diktion seiner Bühnenwerke nie mit dem Vokabular eines klar identifizierbaren parteipolitischen Programms angereichert. Gerade darin schien das Geheimnis seiner anhaltend hohen Popularitätswerten gelegen zu haben – angeheimelt habe er seine Landsleute deshalb, weil „er im Grunde unpolitisch war, ein Dichter, der seine Sache aufs Fühlen und Gestalten, nicht aufs scharfe Denken gestellt hatte.“ (721) Damit aber hat er den vulgärromantischen Bestrebungen, die Politikabstinenz in den Rang eines Identitätsmerkmals des deutschen Dichtertums zu heben, nolens volens zu einem späten Triumph verholfen. Dem eigenen Vater schließlich lastet Mann an, über Politik, wenn überhaupt, auf einer ausgenommen abstrakten Ebene reflektiert und sie durch das charakteristische Pathos seiner Texte ihres Wirklichkeitsbezugs beraubt zu haben. Inszeniert hat sich Thomas Mann stets als „bürgerlicher

---

40 Zu nennen wäre u. a. sein Engagement für den in der unmittelbaren Nachkriegszeit gegründeten Politischen Rat geistiger Arbeiter, ein „Versuch der Institutionalisierung eines linksintellektuellen politischen Aktivismus“ (Bialas/Iggers: 20). In der Rede, die Mann hielt, nachdem er im Dezember 1918 in das Münchener Leitungsgremium gewählt worden war, entwirft er die Vision eines Bündnisses zwischen Bürgerlichen und Sozialisten (vgl. „Sinn und Idee der Revolution“, in: H. Mann, Macht und Mensch, S. 158-161). Spätestens die Ermordung Kurt Eisners im Februar des Folgejahres aber machte deutlich, dass derlei Appelle kaum Gehör fanden.

Aristokrat, [als] Dichter des Schönen, [als] Metaphysiker, der die sozialen Fragen geringer Aufmerksamkeit für wert“ (ebd.) gehalten habe. Selbst über die oft gelobte Wandlung vom unpolitischen Betrachter zum vernunftrepublikanischen Festredner bricht der Sohn den Stab: Gewesen sei auch sie „Literatur, nicht [aber] Wirklichkeit.“ (722)

Der Dichter und sein Volk hätten immer aneinander vorbeigehört (vgl. ebd.) – einem Befund wie diesem kommt, obwohl eigentlich dem Verfasser des „Zauberbergs“ ausgestellt, generelle Gültigkeit zu. Die anhaltenden Verständigungsprobleme zwischen der intellektuellen Elite und der breiten Masse ihrer Rezipienten stellte für Mann eine der Hauptauffälligkeiten des Geistes- und Kulturlebens der Weimarer Jahre dar. Belegmaterial für diese Distanz der Intellektuellen zur Öffentlichkeit, aber auch für ihre Indifferenz der republikanischen Verfassung hält die Ideengeschichte der zwanziger Jahre en masse bereit. Dazu gehörten die „ungebundenen Linksliteraten“ (727) genauso wie die Vertreter der „Konservativen Revolution“ – keine große Überraschung, dass hier die Namen Tucholsky, Spengler und Ernst Jünger fallen. Den neuen Staat unter Beschuss genommen hätten sie alle. Die Vertreter der „radikalen Literatur“ mit linksutopischem Background waren ihr scharfzüngiges „Handwerk gewöhnt von Kaisers Zeiten her und setzte[n] es fort unter der Republik“ (ebd.); das Hohenzollern-Reich war perdu, jetzt übten sie Kritik, um ihrem Phantomschmerz wieder eine fassbare Ursache zu geben. Die „Konservative Revolution“ hingegen war ein ideengeschichtliches Eigengewächs der Nachkriegszeit. Mann entlarvt sie als ebenso selbstverliebt wie gefährliches Vexierspiel mit der Begrifflichkeit des herkömmlichen bipolaren Weltanschauungsspektrums. An den Pranger gestellt sehen sich schließlich die Einzeldisziplinen der universitären Geistes- und Gesellschaftswissenschaften. Sie haben sich, so der Vorwurf, in einem Augenblick, in dem ihnen eigentlich eine öffentlichkeitswirksame moralische Standfestigkeit abverlangt war, in die Sphären einer ideologischen Unverbindlichkeit und sprachlichen Unschärfe geflüchtet. Die Sozialwissenschaft habe „alle Glaubensgehalte nur als vergängliche gesellschaftliche Erscheinungen“ (728) abgestempelt, die in den zwanziger Jahren gleichfalls in Mode gekommene Existenzphilosophie habe, weil das Leben des einzelnen darin vorgelblich ohnehin keine Sinnerfüllung finden könne, Republik, Demokratie, Wirtschaft und Gesellschaft für schlichtweg irrelevant erklärt, die Geschichtswissenschaft schließlich sei in den Ideen des Nationalstaates befangen geblieben und habe „Deutschland für mindestens genauso wichtig wie die gesamte übrige Welt“ (730) gehalten.

Nicht minder vernichtend fällt die Bilanz aus, die Craig gezogen hat: „Die Demokratie von Weimar hätte jeden Freund und Anhänger gebraucht“ (Craig: 421), in der literarischen Welt habe sie wenige gefunden. Craig zwingt deren Akteure zunächst in das vermeintlich zeitlose



Beinkleid des probaten Links-Rechts-Schemas. Ihrem politischen Sendungsbewusstsein widmet er sich im Rahmen des Kapitels über die „Weimarer Kultur“. Den einzigen Punkt, in dem zwischen den beiden Flügeln Konsens bestand, versieht er gleich zu Beginn mit einem Ausrufezeichen: die beißende Polemik „gegen die republikanische Verfassung und gegen deren Organe in Regierung und Parlament.“ (419) Beide müssen sich daher, wie schon bei Mann, den Vorwurf gefallen lassen, den Niedergang der Republik, wenn nicht sogar forciert, so doch zumindest nicht vereitelt zu haben. Viele hätten aufgrund „ihrer beruflichen Leistungen ein breites Ansehen genossen“ (420) – dadurch, dass sie dem neuen, republikanisch verfassten Staat ihre Fürsprache verweigerten, haben sie ihm „einen schlechten Dienst erwiesen“ (ebd.).

Zunächst zu den Linksintellektuellen. Ihnen bescheinigt Craig einen eklatanten Mangel an Dankbarkeit für die Möglichkeit, „ihre künstlerischen Ziele in Freiheit und Selbstbestimmung“ (419) zu verfolgen, eine Option, die ihnen der monarchische Vorgängerstaat noch systematisch verwehrt hatte.<sup>41</sup> Sie wurden die bürgerliche Demokratie als Spielart des Faschismus zu stigmatisieren nicht müden und hielten dabei die „Hoffnung auf eine neue und erfolgreichere Spartakuswoche“ (ebd.) aufrecht. Die in ihren Kreisen zum Fetisch arrivierte Utopie einer klassenlosen Gesellschaft wertet Craig als Zeichen einer grenzenlosen Naivität und absoluten Konzeptionslosigkeit. Nie wären sie, so seine feste Überzeugung, im Falle einer praktischen Umsetzung der eigenen Sozialtheorien in der Lage gewesen, die dann zu besetzenden politischen Schlüsselpositionen auch wirklich auszufüllen (vgl. 420). Wie schon Mann attackiert Craig in diesem Kontext namentlich Tucholsky, hier wie da sieht sich der promovierte Jurist mit dem Vorwurf der geistigen Brandstiftung konfrontiert. Sein „Mangel an Beherrschung“ und die „Radikalität [seiner] Sprache“ (424) hätten nicht nur eine komplette Generation von Weimar-deutschen Linksintellektuellen geprägt, seine kunstvollen „Variationen über das Thema der Verdorbenheit der Gesellschaft“ (425) haben darüber hinaus auch den ideologisch andernorts beheimateten Feinden der Republik willkommene Munition geliefert. Auch die Rechtsintellektuellen lebten vom theoretischen Vorgriff auf einen rundum revolutionierten Sozialkontext. Ihre Charakterisierung erfolgt, sieht man von Spengler und Ernst Jünger ab, unter völligem Verzicht auf die Nennung konkreter Einzelnamen. Mit bloßer konservativer Folklore wie der Nachkolorierung einer altdeutschen Kaiserherrlichkeit ermüdeten sie ihr Publikum nicht. Stattdessen machten sie sich die Suggestivkraft von Begriffen wie Reich, Schicksal und Gewalt zunutze. Im direkten Wettbewerb mit den weitaus gefühlsprosaischeren Kernbegriffen der Philosophie des bürgerlichen Rechtsstaats, mit Republik, Freiheit

---

<sup>41</sup> Aus der Perspektive einer eher trivialen Kosten-Nutzen-Ethik wird man Craig die Berechtigung seines Vorwurfs kaum absprechen können. Wer aber, wie zahlreiche aus dem Expressionismus kommende Linksintellektuelle, die Revolution auf dem Papier bis ans Ende durchgespielt hatte, konnte sich mit Parlamentarismus und Korporatismus naturgemäß nicht zufrieden geben.

und Dialog, gewannen sie schnell die Oberhand. In der Emotionalisierung des politischen Diskurses lag, so Craigs Bilanz, die hochtoxische Wirkung des Rechtsintellektualismus. (vgl. 430)

Speziell den Linksintellektuellen hat sich Walter Laqueur in „Die Rolle der Intelligenz in der Weimarer Republik“, einem Beitrag aus dem Jahr 1973, gewidmet. Den Beginn der Intellektuellengeschichte markiert seiner Ansicht nach bereits die Etablierung einer hochkarätigen politisch-journalistischen Literatur durch Ludwig Börne und die Vertreter des Jungen Deutschland. Den Autoren des Vormärz schien es gelungen zu sein, die traditionelle, fast schon autistische Selbstwahrnehmung des deutschen Schriftstellers nachhaltig zu erschüttern.<sup>42</sup> Nach der gescheiterten 48er-Revolution verlor die *Littérature engagée* allerdings vorübergehend wieder an Bedeutung. Fortan ließ sich die weltanschauliche Orientierung der Intelligenz nicht mehr so eindeutig bestimmen wie noch zuvor. Die französischen Intellektuellen waren, wenngleich ihnen ihre Rolle in der Dreyfus-Affäre diesen Ruf *ex post* eingehandelt haben mag, keineswegs allesamt links im Sinne eines radikalen Demokratismus.<sup>43</sup> Und auch die Geschichte ihrer deutschen Pendanten schien sich eher nach dem dialektischen Gesetz von Aufstieg, Blüte und Niedergang zu vollziehen. Laqueur unterscheidet dabei drei Stadien: In den 1860er Jahren sei, *cum grano salis*, die bürgerlich-liberale Intelligenz tonangebend gewesen, im zeitlichen Gefolge der Reichsgründung die national-liberalen, in den Jahren der Weimarer Republik schließlich die „linksgerichtete liberale“ (Laqueur: 281).

Dass es in den 1920er und frühen -30er Jahren auch jenseits dieses linksliberalen Mainstreams ein durchaus inspiriertes intellektuelles Leben gab, wird natürlich nicht in Abrede gestellt. Aneinander interessiert gewesen zu sein schienen die einzelnen Fraktionen allerdings nicht. Zwar hätten, so Laqueurs Wortwahl, die Weimarer Intellektuellen unter dem Dach desselben Hauses gewohnt, begegnet aber seien sie sich dort so gut wie nie (vgl. ebd.). Dass er selbst sich auf die Wohneinheit der Linksintellektuellen konzentriert, ist eine Frage der Prioritätensetzung, keine von Sympathie oder Antipathie. In bester Wissenschaftsmanier vertritt er dabei Anklage und Verteidigung in Personalunion. Sein Urteil fällt infolgedessen äußert differenziert aus, zumal im direkten Vergleich mit Mann und Craig: Ihr Herz hätten sie, die linksliberalen Meinungsführer, im Grunde am richtigen Fleck gehabt, den meisten jedoch haben „elementarster politischer Instinkt, Urteilsvermögen und die Fähigkeit, die politische Wirklichkeit zu analysieren“ (289), gefehlt. Machtlos gewesen seien sie am Ende alle,

---

<sup>42</sup> Folgt man Laqueur, hat der Typ des deutschen Intellektuellen vor allem in der Auseinandersetzung der Jungdeutschen mit der geistesgeschichtlichen Überfigur Goethe an Kontur gewonnen. (vgl. Laqueur: 281)

<sup>43</sup> Auch Barrès, von Benda noch regelrecht diabolisiert, sei ein „Mann von Ideen“ (280) gewesen, auch er konnte Laqueur zufolge einen Anspruch auf das Prädikat des Intellektuellen erheben.



die Tragödie des Untergangs der Republik hätten sie nur noch „aus einer Abseitsstellung beobachten [können]: bloße Kommentatoren, keine Akteure von Geschehnissen, die ihr Schicksal berührten.“ (ebd.) Diese Machtlosigkeit jedoch war zum Teil selbst verschuldet.

Postume Spekulationen über die Möglichkeiten eines politischen Engagements der Intellektuellen zugunsten der Republik scheut Laqueur nicht. Dazu entstaubt er zunächst den Ansatz vom umgekehrt proportionalen Verhältnis zwischen ökonomischer Sättigung und kultureller Vitalität. Analog zur Wirtschafts- teilt er die Weimarer Literaturgeschichte in zwei Phasen ein.<sup>44</sup> Das revolutionspolitische Engagement vieler dezidiert linksorientierter Künstler in den Wochen und Monaten nach Kriegsende übergeht Laqueur, seine Aufmerksamkeit wecken erst die wirtschaftlich stabileren Jahre zwischen 1923 und 1929. Sie seien „im ganzen gesehen eine unpolitische Periode“ (288) gewesen, selbst die literarischen Werke der „Linksgerichtete[n]“ hätten im fraglichen Zeitraum „eine unglaubliche Einfalt“ (285) gezeigt. An zwei Momenten macht Laqueur das politmoralische Versagen des intellektuellen Mainstreams ganz konkret fest: Zum einen an der Unkultur der „Ebert-Hetze“ (286), also der fast schon obsessiv betriebenen Stigmatisierung des Oberhauptes des neuen Staats als ewigen Kleinbürger und notorischen Reaktionär, zum anderen an der auffälligen Indifferenz gegenüber Mussolinis faschistischem Italien. Eine politische Positionierung war beides, die beständige publizistische Agitation genauso wie das beredte öffentliche Schweigen, allerdings keine in einem konstruktiven Sinne. Die einzige Möglichkeit, sich auch wirklich nachhaltig für die Sache der parlamentarischen Demokratie zu verdingen, hätte Laqueurs Ansicht nach in der Mitgliedschaft in einer politischen Partei bestanden. Beantragt wurde sie nur äußerst selten. Im Falle der ohnedies ja nicht gerade übermäßig republikfreundlichen KPD, zumindest in ihrer Frühphase noch „eine Partei der Intellektuellen“ (287), war es die mit der Übernahme des Parteivorsitzes durch Thälmann forcierte Stalinisierung, die abzuschrecken schien, im Falle der auf dem Boden der Weimarer Verfassung stehenden SPD das vermeintlich uncharismatische Führungspersonal.<sup>45</sup> Gerade diese Widrigkeiten aber hätten man, so die Quintessenz, um einer größeren eigenen Wahrnehmbarkeit willen aushalten müssen.

Mit der beginnenden Weltwirtschaftskrise aber kam die Wende. Anzubrechen schien nunmehr eine Renaissance des politischen Engagements. Dieser wiederbelebte öffentlichkeitsorientierte Aktivismus entlud sich in einer politseismographisch ambitionierten Literatur.<sup>46</sup> Eine tragische Note verpasste dieser Gesamtentwicklung die enorme Retardation, mit der sie ein-

---

44 Das dabei herangezogene Kriterium ist die politische Tiefendimension des literarischen Outputs des fraglichen Zeitabschnitts, den Übergang zwischen den beiden Phasen wiederum markiert die sich Ende der zwanziger Jahre schlagartig eintrübende gesamtwirtschaftliche Situation.

45 Eine Persönlichkeitsqualität, die „zu jener Zeit gefragter als demokratische Prinzipien“ (286) gewesen sei.

46 Die Titel, die Laqueur in diesem Kontext nennt, sind Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, Arnold Zweigs „Der Streit um den Sergeanten Grischa“, Döblins „Wissen und Verändern“ und Feuchtwangers „Erfolg“ (vgl. 288)

setzte: Die Intellektuellen suchten zum Mitautor eines Diskurses zu werden, dessen Regeln sie, weil er sich organisatorisch, aber auch terminologisch längst verselbständigt hatte, schlichtweg nicht mehr beherrschten. Was immer sie getan oder unterlassen haben, „es fand kein öffentliches Interesse. Der Kampf fand in den Straßen, den politischen Versammlungen, den Bierhallen, den Parteihauptquartieren statt – nicht aber dort, wo sich die Intellektuellen aufhielten. [...]“ (288) Der Spiegel des untergehenden Weimar warf ihnen ein Bild der eigenen gesellschaftlichen Marginalität zurück. Laqueur bleibt die abschließende lakonische Feststellung, dass die Geschichte, selbst „wenn sich die Intelligenz geschlossen hinter die Republik gestellt hätte“ (ebd.), wohl kaum einen besseren Ausgang genommen hätte.<sup>47</sup>

Hatte sich der Historiker Laqueur noch auf die Linksintellektuellen beschränkt, so unternahmen mit Habermas und Sontheimer gleich zwei Autoritäten der bundesdeutschen Sozialwissenschaft den Versuch, das komplette weltanschauungspräferentiellen Innenleben des Weimarer Intellektuellenmilieus auszuleuchten.

Zunächst zu Habermas. In den achtziger Jahren, gut zwei Jahrzehnte nach der Publikation seines unten noch genauer zu betrachtenden „Strukturwandels“ also, weckte eine Figur seine Aufmerksamkeit, an der sich das viel zitierte „Elend der deutschen Intellektuellen“ geradezu mustergültig festmachen zu lassen schien: Heinrich Heine.<sup>48</sup> Für den Adorno-Schüler war Heine – neben dem oben schon erwähnten Börne der zweite große Name des Jungen Deutschland – der Prototyp des deutschen Intellektuellen. Dazu gemacht hatte ihn das Zusammenspiel zahlreicher persönlichkeits- und biographiespezifischer Faktoren: die ausgeprägte politische Sensibilität, die Klarheit seines Verstandes, die Messerschärfe seiner Beobachtungsgabe und der Pointenreichtum seines Schreibstils, aber auch die Tätigkeit als Journalist und seine damit verbundene öffentliche Wahrnehmbarkeit.<sup>49</sup> Habermas beklagt, dass sich in Deutschland, wo man die Dreyfus-Affäre sorgfältig registriert habe, bis in die Tage des Ersten Weltkriegs „keine mit Heine wahlverwandte Intellektuellenschicht“ (Habermas 1999: 135) herauskristallisiert habe. Ein Problem stellte bereits der Begriff des Intellektuellen dar – nicht einmal Gestalten vom Format eines Heinrich Mann, Ernst Troeltsch oder Alfred Döblin schienen sich für eine positivere Konnotation stark machen zu wollen, favorisiert worden seien stattdessen die Ableitungen „des im Grimmschen *Wörterbuch* so großartig kodifizierten ‚Geist‘“ (ebd.), also entweder der Geistesadel oder, für den Hausgebrauch der politischen Linken, der geistige

---

47 Als Persilschein für die Massenflucht einer ohnmachtkonfrontierten Elite in die Utopie mag das noch verstanden werden können, nicht aber als einer für die kollektive Hämie der Jahre zuvor.

48 Den Anlass dazu, sich mit dem Autor der „Romantischen Schule“ zu beschäftigen, bot eine Gedenkfeier zum 150. Jahrestag des Verbots der Autorengruppe des Jungen Deutschland im Dezember 1985. Seiner dabei gehaltenen Rede verpasste Habermas den Titel „Heinrich Heine und die Rolle des Intellektuellen in Deutschland“. Publiziert wurde die ungekürzte Fassung in: Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, S. 130-158.

Arbeiter (vgl. 135 f.). Habermas nun spricht von vier Typen von Weimarer Intellektuellen, die notabene eigentlich allesamt gar keine sein wollten. Im Einzelnen handelt es sich dabei um den chronisch unpolitischen<sup>50</sup>, den gegenüber der Politik aus Gründen eines diffusen Reinheitsgebots eher auf Distanz bleibenden<sup>51</sup>, den politisch zwar sensibilisierten, weltanschaulich aber noch nicht konkret gebundenen<sup>52</sup> und schließlich den sich den ideologischen Maßgaben einer ganz bestimmten parteipolitischen Organisation unterordnenden Typ.<sup>53</sup> Habermas ist sich bei alldem sicher, dass eine an Heine orientierte „Institutionalisierung der Rolle des Intellektuellen“ (139) der Weimarer Republik insgesamt hätte nützen können. Er bedauert, dass sie fehlschlug.

Sontheimer ging bei der Einteilung des Intellektuellenspektrums noch einige Schritte weiter. Den ideengeschichtlichen Gründen für den Untergang des 1919 aus der Taufe gehobenen Staats war er bereits im großzügiger abgesteckten Rahmen seiner Habilitationsschrift „Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik“ (1968) nachgegangen. In „Von Deutschlands Republik“, einem 1991, gut zwei Jahrzehnte später publizierten Essay-Band, hat er die Intellektuellenproblematik noch mal gesondert aufgegriffen. Unterschieden wird darin zwischen traditionellen Konservativen, Neokonservativen, Vernunftrepublikanern<sup>54</sup>, Weimarer Demokraten und Linksintellektuellen. (vgl. Sontheimer 1991: 221) Auf der Suche nach einer exemplarischen Intellektuellenbiographie greift Sontheimer auf einen Namen der Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts zurück: Sein Heine heißt Thomas Mann. Schon der Titel seiner Aufsatzsammlung enthält eine kaum verdeckte Anspielung auf eine Arbeit des späteren Nobelpreisträgers: auf „Von deutscher Republik“.<sup>55</sup> Für einen Schlüsseltext hielt Sontheimer ihn deshalb, weil der Autor in ihm die bis dato gepflegte Pose des unpolitischen Betrachters aufgab und ein klares Bekenntnis zum Republikanismus ablegte. Veranschlagt werden konnte

---

49 Zu erdulden hatte er in seiner Heimat dafür alle erdenklichen Steigerungsformen der psychologischen Kriegsführung, Exil und *Condemnatio memoriae* durch die Nachwelt eingeschlossen.

50 Zugerechnet werden dieser Gruppe u. a. Hermann Hesse und Thomas Mann sowie Ernst Robert Curtius und Karl Jaspers, die „Mandarine unter den Gelehrten“ (Habermas 1999: 137). Ihr gemeinsames Band: Dass sie die „Politisierung des Geistes“ als Verrat an der Berufung der schöpferischen und gebildeten Persönlichkeit“ (ebd.) zu empfinden schienen.

51 Hier fallen die Namen Max Weber und Theodor Heuss. Ihre Sorge gilt der Reinheit nicht nur der Kunst, sondern auch der Politik. Eine Politisierung der Ästhetik könnte, so die Befürchtung, umgekehrt auch ein „unernstes, inkompetentes, schwankendes Element“ (ebd.) in den Bereich der Politik bringen.

52 Eine Gruppe, die im Namen der „Emphase von ‚Geist und Tat‘“ (ebd.) zusammenfand. Habermas zählt die Aktivisten um Kurt Hiller, die Expressionisten und Ernst Bloch dazu. Sie überschätzten, indem sie „von einer Internationale, einem Konvent, einem Areopag der verbündeten Intellektuellen“ (ebd.) träumten, die Möglichkeit des politischen Künstlers völlig.

53 Zu diesem Typ gehören Intellektuelle, die wie Georg Lukács oder Johannes R. Becher „die Linie zum Berufspolitiker oder Berufsrevolutionär“ (138) überschritten und infolgedessen tatsächlich politischen Einfluss gewonnen hätten.

54 Eine interessante Definition dieser Gruppe findet sich bei Gay in den „Außenseitem“. Zu den Vernunftrepublikanern zählt er den Historiker Friedrich Meinecke und den liberalen Ingenieur und Industriellen Robert Bosch. In ihren Kreisen habe man in den Kategorien einer ausgleichenden historischen Gerechtigkeit gedacht. Gedeutet wurde die Republikgründung dabei als Sanktion gegen den alten chauvinistischen Adel und das zur Hybris neigende wilhelminische Bürgertum. Enthusiasmus zu erwecken vermochte der neue Staat auch in den Reihen der Vernunftrepublikaner allerdings nie, „der Barbarei der Rechten und der Verantwortungslosigkeit der Linken“ (Gay: 45) allerdings habe man ihn entschieden vorgezogen.

55 Eine am 15. Oktober 1922 im Berliner Beethoven-Saal gehaltene Rede, erstveröffentlicht in: Neue Rundschau, H. 11, November 1922.

das historische Verdienst dieses Credo kaum hoch genug. Mann nämlich sei es, obwohl er „ein reiner Abkömmling des deutschen Bürgertums war“, gelungen, „den national verengten kulturellen Rahmen deutscher Bürgerlichkeit gesprengt und neue Maßstäbe für das Verhältnis von Kultur und für die geistige Verantwortung des Schriftstellers gesetzt“ (236) zu haben. Auf die Künstlerkollegen überspringen wollte der Funke dieses prorepublikanischen Manifests allerdings nicht.

Auch wenn eine Konversion wie die des Autors der „Betrachtungen eines Unpolitischen“ eine spektakuläre Ausnahme geblieben sein mag, ist die Durchlässigkeit zwischen den Weltanschauungsgrenzen, die das Intellektuellenmilieu zerschneiden, eine mittlerweile gemeinhin akzeptierte Tatsache. Golo Mann und Craig, aber auch Habermas und Sontheimer hatten Intellektuellensoziologie noch als Division ohne Rest und unter Verwendung starker Kontrastfarben betrieben. Dieser Ansatz aber geriet besonders in den Jahren nach dem Fall des Eisernen Vorhangs zunehmend in die Kritik. Bei Büssgen finden sich die Beiträge der genannten Autoren unter der noch vergleichsweise wertfreien Rubrik der Überblicksarbeit zusammengefasst. Das Verdikt anderer Autoren fällt weit weniger diplomatisch aus. Aus Balkes Urteil über Sontheimer und Gay wurde oben bereits zitiert: Beide hätten „einem hoffnungslos unterkomplexen Bild der Integrationsleistung moderner Gesellschaften“ angehangen, beiden habe es als ausgemacht gegolten, „dass hochdifferenzierte Gesellschaften buchstäblich auseinanderfallen, wenn ihr Differenzierungspotential nicht durch ein gegenläufiges Prinzip gesellschaftlicher Einheiten“ (Bialas/Iggers: 74 f.) gebremst werde.<sup>56</sup> Ähnlich scharf fällt das Urteil Manfred Gangls aus. In seinem Beitrag „Interdiskursivität und chassés-croisés. Zur Problematik der Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik“ widmet er sich vor allem Sontheimer und Habermas. Ihren Versuchen einer Beschreibung des Intellektuellenmilieus hält er vor, die Bedeutung politischer Kategorien zu hoch veranschlagt und ihre „künstlerische, literarische oder wissenschaftliche Produktion“ (Hanuschek: 41) darüber weitestgehend ausgeblendet zu haben.

Die zitierten Satzpassagen enthalten gleich zwei für die historische Einordnung und die inhaltliche Analyse der Rundfragen wichtige Aspekte. Im Falle Balkes ist es der Appell, den Pluralismus als typischen Aggregatzustand der modernen Gesellschaft zu akzeptieren und vom Stigma einer Urquelle der politisch-sozialen Desintegration zu befreien, bei Gangl das Plädoyer, bei der Einordnung der Leistungen von Kultur und Wissenschaft nicht unentwegt auf Kategorien politischen Ursprungs zurückzugreifen. Befolgen wird die vorliegende Arbeit beide. Gangl hat um die Schwierigkeiten, vor die ein Phänomen wie der Pluralismus eine mit

---

<sup>56</sup> Vgl. Anm. 31 der vorliegenden Arbeit.

schematisierten Begrifflichkeiten und Methoden operierende Wissenschaft stellt, genau gewusst. Erörtert hat er sie in seinem Vorwort für den zusammen mit Gérard Raulet 1994 herausgegebenen Sammelband „Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage“.<sup>57</sup> Darin attestiert er dem Gros der wissenschaftlichen Publikationen über die Kultur- und Wissensträger des fraglichen Zeitraums ein erhebliches perspektivisches Defizit:

„[D]ie vielfach gängigen Darstellungskriterien der intellektuellen Kultur in Links- und Rechtsintellektuelle, Republikaner und Antirepublikaner, Verfechter der Moderne und Vertreter der Tradition“ entziehen sich „gerade dem spezifischen Problem der Vermengung, Überlagerung und Durchdringung dieser Strömungen [...]“ (Gangl/Raulet: 9)

Den Stab bricht er dabei natürlich auch über die handelsüblichen „methodische[n] Verfahrensweisen“ (10) der Geistes- und Sozialwissenschaft:

„Diese komplexen intellektuellen Diskurse hermeneutisch in ihrem versteckten Sinn aufzuschlüsseln, ihre dahinterliegenden politisch-gesellschaftlichen Interessen aufzudecken, sie auf die strukturellen Bedingungen ihrer sozialen Träger zu beziehen oder aber sie in die allgemeinen Strukturen der historischen Konstellation einzubetten“ – all das vermag „das Spezifikum von Kongruenz und Austauschbarkeit jener Diskurse nur von außen zu erfassen [...]“ (9 f.)

Etablierte Begriffe wie rechts oder links, wie „Totalitarismus, antidemokratisches Denken, Antimodernismus [oder] Antikapitalismus“ seien nichts anderes als „analytische Hilfskonstruktionen“ (10). Sie zeugen von einem „eigentümliche[n] theoretische[n] Desinteresse für die sich überlagernden, sich kreuzenden und sich vermengenden intellektuellen Strömungen, für die ideologischen Schnittstellen und theoretischen Konstellationen“ (11) des Diskurses der Intelligenz. Eigentümlich sei dieses Desinteresse zumal deshalb, weil eine Polyphonie wie die beschriebene unter den spezifischen politisch-gesellschaftlichen Bedingungen der Weimarer Jahre „Ungewöhnliches und Neues“ (ebd.) hervorgebracht hätte.

Es ist Gangl, der den Begriff des Austauschdiskurses ins Spiel gebracht hat, allerdings an anderer Stelle, in „Interdiskursivität und chassés-croisés“.<sup>58</sup> Seiner Ansicht nach wird ein Terminus wie dieser der Beschreibung der Pluralität des Weimarer Intellektuellenmilieus besser gerecht als das jeweilige kategoriale Instrumentarium der „hermeneutische[n] Geistesgeschichte, politische[n] Ideologiekritik, soziologische[n] Intellektuellenforschung oder [...] politisch-gesellschaftliche[n] Strukturanalyse“ (Hanuschek: 43). Die Übernahme des oben ebenfalls schon bemühten Begriffs der Gemengelagen wiederum geht auf Bialas zurück: Sie seien in den Weimarer Jahren an die Stelle „linker und rechter, liberaler und konservativer

---

<sup>57</sup> Ein aus dem Umfeld der Groupe de la Recherche sur la Culture de Weimar hervorgegangenes Konvolut.

<sup>58</sup> Orientiert hatte sich Gangl dabei an Foucaults Auffassung von Geschichte als Serie kontingent miteinander verbundener Diskursschichten. (vgl. Hanuschek: 44)

Denker und ihrer intellektuellen und politischen Milieus“ (Bialas/Iggers: 16) getreten. Das klassische Links-Rechts-Schema stößt bei der Beschreibung der zahlreichen widersinnigen Selbst- und Fremdzuschreibungen der Intellektuellen – angefangen von den revolutionären Konservativen über die konservativen Revolutionäre bis hin zu den Nationalbolschewisten – seiner Ansicht nach schnell an seine Grenzen. Bialas’ Vorschlag deshalb: „[A]n Stelle einer Polarität einander ausschließender konträrer Positionen von der Konfiguration eines *Spektrums möglicher* Positionen auszugehen.“ (17)

## II.4 Zu Form und Aussagekraft der Rundfrage. Kleine Genretheorie

Auch bei der Auswertung der Rundfragen wird man mit den konventionellen Sammelbegriffen der politischen Geschichts- und Sozialwissenschaft nicht weit kommen. Systematisch ignoriert worden sind die Antwortschreiben rundbefragter Autoren bislang keineswegs. Wo sie auf das Interesse der Fachwelt stießen, da zumeist – das Gros der Verfasser hatte sich schließlich einen Namen als Bühnen- oder Romanschriftsteller gemacht – auf das der Literaturwissenschaft.<sup>59</sup> Ihre Lokalisierung im Gesamtwerk des jeweiligen Autors hatte dabei im Regelfall Vorrang vor einer Reflexion über die Besonderheiten der Textform, in die er seine Gedanken gegossen hatte.<sup>60</sup> Stattgefunden hat sie sicher auch deshalb nicht, weil die *Rundfrage* immer wieder mit zwei anderen formal und funktional einschlägig bekannten Modellen einer schriftlichen Standpunktfixierung verwechselt worden sind: mit der *Umfrage* und der *Literaturdebatte*. Mit beiden sind sie verwandt, nicht aber identisch. Auch in der Fachliteratur über die Befragung, eine der Schlüsselmethoden der empirischen Sozialforschung, sieht sie sich eher stiefmütterlich behandelt. Dabei kann sie aufgrund der Besonderheiten ihres Frageimpulses, ihres Teilnehmerkreises und ihres Publikationsmediums im Stammbaum der Befragungstechniken durchaus einen eigenen Platz beanspruchen.

Einige Grundsätzlichkeiten gleich vorab: Wenn die vorliegende Arbeit am Begriff der *Rundfrage* festhalten möchte, dann nicht etwa aus philologischer Versponnenheit, sondern aufgrund der angedeuteten und gleich noch näher zu beschreibenden genretheoretischen Besonderheiten. Erwähnt sei aber auch, dass einem Teil ihrer Initiatoren diese begriffliche

---

59 Kaes beispielsweise nimmt in seiner Überblicksdarstellung „Vom Expressionismus zum Exil“ Bezug auf gleich zwei Enquêtes – beide bezeichnet er als „Umfrage“ (Kaes: 294) –, auf eine des BBCs („Was glauben Sie, verlangt Ihr Publikum von Ihnen?“ BBC Jg. 57, Nr. 603, 1. Beilage, 25. 12. 1925) und auf eine der VZ („Stirbt das Drama?“ VZ Nr. 159, 2. Beilage, 4. 4. 1926). Interessant für Kaes ist in beiden Fällen nur die Antwort Brechts.

60 Der Fall war das beispielsweise bei Döblin. Ein Teil seiner Antwortschreiben hat in der von Walter Muschg initiierten Werkauswahl Aufnahme gefunden, darunter seine Reaktionen auf „Das Land, in dem ich leben möchte“ (LW Jg. 8, Nr. 18, 29. 4. 1932) in: Döblin 1972, S. 302 f., auf „Mein erster Erfolg – mein erster Misserfolg“ (LW Jg. 8, Nr. 43, 21. 10. 1932) in: Döblin 1986, S. 219, oder auf „Das Gesicht des Naturalismus“ (LW Jg. 8, Nr. 46, 11. 11. 1932) in: Döblin 1989, S. 276 ff. (unter dem Titel: „Alles hat sich geändert“)



Nuanciertheit noch fremd war, und dass in der Materialsammlung selbst immer wieder auch von Umfragen die Rede ist.<sup>61</sup> Die Ausgangs- oder Initialfrage und die Reaktionen bzw. Antwortschreiben sind dabei das eine, fällt aber im Folgenden der Begriff Rundfrage, ist damit stets die Einheit aus beidem gemeint, genauer: aus der Ausgangsfrage der Redaktion und der Summe der publizierten Antwortschreiben.<sup>62</sup> Die Initiatoren der Rundfragen waren die Weimar-deutschen Printmedien. Vor allem vier Klassen wären hier zu nennen: 1. täglich erscheinende überregionale Formate wie die *Vossische Zeitung* (VZ), der *Berliner Börsen-Courier* (BBC) oder die *Frankfurter Zeitung*, 2. regionale Tageszeitungen wie die *Münchener Neuesten Nachrichten* oder die *Leipziger Neuesten Nachrichten*, 3. Fachzeitschriften wie *Die Literarische Welt* (LW), *Die Scene* oder *Der Scheinwerfer. Blätter der Städtischen Bühnen Essen* (SchW) und schließlich 4. Journale wie der *Uhu*. Die Aufgabe der Redaktionen beschränkte sich darauf, die Ausgangsfrage zu formulieren, sie ihren Wunschteilnehmern zukommen zu lassen und deren Reaktionen schließlich zu publizieren. In Einzelfällen schickten sie den en bloc veröffentlichten Repliken noch eine kurze redaktionelle Einführung vorweg, die sie bisweilen mit dem heute nicht mehr gebräuchlichen Begriff der „Schriftleitung“ signierten. Die Ausgangsfragen trugen völlig verschiedene Akzente: Möglich war die voyeuristisch anmutende Erkundigung nach der materiellen Situation des Dichters genauso wie die Bitte um eine Stellungnahme zur Perspektive der Volksbühnenbewegung, die trivial erscheinende Frage nach den Produktionsgewohnheiten des Künstlers genauso wie die politisch schon brisantere Erkundigung nach der sozialistischen Substanz der zeitgenössischen SPD. Die Erscheinungsdaten der Antwortschreiben belaufen sich auf den Zeitraum der Jahre zwischen 1920 und 1932. Die Namen einiger Autoren wurden eingangs bereits genannt, auch ihr Tätigkeitsspektrum und die Schwierigkeiten einer kompletten Erfassung durch den Intellektuellenbegriff waren oben bereits Thema. Hochgradig uneinheitlich ist auch das Bild, das sich aus der Summe der Antwortschreiben ergibt: Das Spektrum reicht hier von der knappen, eher beiläufig verfassten Polemik bis hin zum seitenstarken sozialkritischen Feuilleton, vom eher assoziativen Erfahrungsbericht bis hin zur scheinbar auf dem Reißbrett entworfenen Miniaturästhetik. Vier Charakteristika sind es, die in isolierter Form für sonderliches Aufsehen kaum sorgen dürften, deren Kombination der Rundfrage allerdings ihr ganz unverwechselbares Profil verpasst hat. Diese Charakteristika sind 1. die kulturgeschichtliche Notabilität der Teilnehmer, 2. ein redaktionelles Prinzip, das hier auf die Formel „Eine Frage, eine Antwort pro Autor!“ ge-

61 Dazu gehören beispielsweise „Was erwarten Sie von der Tagung des Berliner Pen-Klubs? Eine Umfrage unter Berliner Mitgliedern und Nichtmitgliedern“ (LW Jg. 2, Nr. 20, 14. 5. 1926) oder „Welche drei Wünsche würden Sie sich von der Weihnachtsfee, wenn Sie Ihnen erschiene, erfüllen lassen? Eine Umfrage an die beliebtesten Erzähler des deutschen Heims“ (LW Jg. 2, Nr. 52, 24. 12. 1926).

62 Um eine zu häufige Wiederholung des Rundfragenbegriffs zu vermeiden, sei „Enquête“ als alternative Bezeichnungen gestattet.



bracht sei, 3. das Nebeneinander von Antwortschreiben mit nicht selten völlig unterschiedlichen künstlerästhetischen oder weltanschaulichen Positionen und schließlich 4. der feuilletonistische Rahmen. Wäre das Kriterium der Prominenz der Autoren nicht erfüllt, würden sich die Rundfragen formal kaum von einer Sammlung von Leserzuschriften unterscheiden. Eindeutig hingegen dürfte das unter 2. formulierte Prinzip sein. Es dient der Abgrenzung der Rundfrage gegen das Interview und die Debatte. Im Unterschied zum Interview besteht sie aus nur einer einzigen Frage. Zum anderen fehlt der im Rahmen einer Rundfrage publik gemachten Wortmeldung, anders wiederum als dem im Verlauf einer Debatte formulierten Standpunkt, das konfrontative Moment.<sup>63</sup> Die Antwortschreiben stellen eine einmalige Reaktion auf eine bestimmte Ausgangsfrage dar, nicht aber die Rede oder Gegenrede eines literarischen Streitgesprächs. Der Perspektiven- und Meinungspluralismus geht darüber keineswegs verloren. Ihn garantiert die unter 3. angesprochene Publikation der Antworttexte in ein und derselben Ausgabe des betreffenden Printmediums, eine redaktionelle Gepflogenheit, die die Rundfrage von einem anderen Genre der Zeitungspublizistik unterscheidet: vom Gastbeitrag. Willy Haas, der Gründer der LW, hat überdies stets Wert darauf gelegt, dass die Rückläufe unredigiert veröffentlicht werden – seiner Ansicht nach wären die Pointen der Texte sonst verloren gegangen. (vgl. Valentini: 103) Der feuilletonistische Rahmen schließlich schützt sie vor einer allzu nonchalanten Gleichsetzung mit anderen, häufig erst sehr viel später formalisierten Verfahren der Umfrageforschung. Natürlich machte sein unkonventioneller, fast schon experimenteller Charakter das Textgenre Rundfrage auch für die Antwortenden reizvoll. Es erlaubte ihnen nämlich, ihre ästhetischen Grundprinzipien, aber auch ihr künstlerästhetisches Selbstverständnis zum Gegenstand einer öffentlichen Reflexion zu machen, ganz unabhängig vom hohen Erwartungsdruck, der traditionell auf programmatischen Schriften größeren Zuschnitts liegt.

#### II.4.1 Aspekte der traditionellen Umfrageforschung

Das Etikett des Feuilletonismus sollte nun keinesfalls darüber hinwegtäuschen, dass auch die Durchführung einer Rundfrage bestimmten Gesetzmäßigkeiten folgte. Auch wenn sie selbst in

---

63 Die wohl profundeste Studie speziell zu diesem Thema ist 1980 unter der Leitung von Manfred Nössig beim Aufbau-Verlag unter dem Titel „Literaturdebatten in der Weimarer Republik“ vorgelegt worden. Das Buch stellt ein herausragendes wissenschaftliches Verdienst dar, das selbst durch die tendenziöse Terminologie seiner Autoren nicht wirklich geschmälert werden kann.

Prominente, auch bei Nössig thematisierte Beispiele klassischer Literaturdebatten sind die im März 1920 ausbrechende so genannte „Kunstlump“-Debatte zwischen Oskar Kokoschka auf der einen und John Heartfield und George Grosz auf der anderen Seite (vgl. Nössig: 173-180), der innerhalb des Redaktionskomitees der Neuen Bücherschau einen Showdown provozierende Streit um Max Herrmann-Neiße Anfang 1929 dort publizierte Eloge auf die Prosa Gottfried Benns (vgl. 484-491) oder schließlich die fast zeitgleich geführte Auseinandersetzung um die Konzeption des Protagonisten des Döblin-Romans „Berlin Alexanderplatz“ zwischen dessen Verfasser und Autoren der Linkskurve. (vgl. 509 ff.)

den einschlägigen Beiträgen aus den Bereichen der empirischen Sozialforschung keine Rolle spielt, finden sich formale und inhaltliche Kriterien, mit deren Hilfe die Beschreibung dieser Gesetzmäßigkeiten gewagt werden kann, darin zur Genüge. Vier solcher Beiträge sollen hier genauer betrachtet werden: Elisabeth Noelle-Neumanns „Alle, nicht jeder“, Rüdiger Jacobs und Willy H. Eirmbters „Allgemeine Bevölkerungsumfragen“, Armin Scholls „Die Befragung“ und Anselm Strauss' „Grundlagen qualitativer Sozialforschung“.<sup>64</sup> Beachtet werden sollen bei der Lektüre der genannten Texte vorrangig die Passagen über die Geschichte der Umfrageforschung, über das Spektrum an Frageformen und -techniken sowie über die Möglichkeiten der Auswertung des evaluationsgenerierten Materials. Ein besonderes Augenmerk soll bei alldem der Experten- oder Elitebefragung gelten, eine Form der Interrogation, die der Rundfrage aufgrund der beruflichen Exklusivität ihrer Teilnehmer am nächsten zu stehen scheint.

Die historische Leistung der Umfrageforschung<sup>65</sup> bestand ganz zweifelsohne darin, das Bewusstsein dafür geschärft zu haben, dass ein Staat mehr ist als ein gekröntes Haupt oder eine Funktionselite und die Manifestation eines politischen Willens mehr als ein Urnengang am Ende einer Legislaturperiode.<sup>66</sup> Bis es soweit kam, verstrich allerdings viel Zeit. Erst relativ spät nämlich wurde die empirische Soziologie, die Heimstatt der Umfrageforschung, als methodisch seriöse Wissenschaft akzeptiert. Ihre Stunde schlug, als unter dem Eindruck der Industrialisierung die hochtrabenden Spekulationen einer idealistischen Geschichtsphilosophie an Plausibilität verloren und sich mit der Etablierung demokratischer Strukturen die Aufgaben-, Milieu- und Rollenspektren von Politik, Gesellschaft und Individuum immer stärker ausdifferenzierten. Die Umfrageforschung selbst zählte schon lange vor der endgültigen Verankerung der Soziologie im universitären Fächerkanon zu deren probatesten Arbeitsmethoden. Mittlerweile kann sie auf eine gut dreihundertjährige Tradition zurückblicken, eine Zeitspanne, in deren Verlauf sie die Medien und Techniken der Datenerhebung kontinuierlich perfektionieren und ihre Stellung als unentbehrliches Instrument der Beschreibung und Deutung der modernen Massengesellschaft festigen konnte. 1963, dem Jahr der Erstpublikation von „Alle, nicht jeder“, attestierte Noelle-Neumann der Demoskopie eine führende Rolle bei der Hermeneutik politisch relevanter gesellschaftlicher Prozesse: Längst sei sie „ein unent-

---

64 Der Noelle-Neumann-Titel ist zweifellos ein Klassiker der demoskopischen Fachliteratur, Jacob/Eirmbter und Scholl sind zwei zeitgenössische Gesamtdarstellungen der Möglichkeiten der interrogativen Datenerhebung, Strauss schließlich ist eine vor allem für die Analyse des Rundfragematerials interessante Grundlagenschrift.

65 Der Terminus Demoskopie erfuhr seine Prägung in der amerikanischen Soziologie der mittleren 1940er Jahre, seiner Durchsetzung auch im deutschen Sprachraum verdankt er der Aufnahme in den Namen des von Noelle-Neumann 1947 begründeten „Instituts für Demoskopie Allensbach“. (vgl. Noelle-Neumann/Petersen: 619) Da der Begriff der Umfrageforschung auch der Weimarer Republik bereits geläufig war, soll im Folgenden vornehmlich auf ihn zurückgegriffen werden.

66 Dass zumal die Demoskopie durchaus das Potential dazu hat, die Rolle eines Subjekts der Geschichte auszufüllen, hat Noelle-Neumann bereits mit der Widmung ihres Buches unterstrichen. Dediziert ist es Erich Peter Neumann, dem „Pionier der politischen Umfrageforschung“. Neumann habe sich von der Zuversicht leiten lassen, dass der

behrliches Hilfsmittel geworden, weil man sich über die so groß und abstrakt gewordene Gesellschaft, die der unmittelbaren Beobachtung entrückt ist, anders nicht zuverlässig informieren kann.“ (Noelle-Neumann/Petersen: 625)

Natürlich hatte sich die Umfrageforschung in ihren Anfängen noch mit dem Image des Behelfsmäßigen zu arrangieren. Da sie sich, ohne dabei den Glauben an eine prognostische Dimension ihrer Arbeit völlig aufzugeben, rigide an der Faktizität der eigenen Gegenwart orientierte, folgte die Verfeinerung ihrer Methodenlehre dem Rhythmus der machtgeschichtlichen, ökonomischen und gesellschaftlichen Entwicklung des jeweiligen staatlichen Makrokosmos. Dieser Rhythmus war in England, dem Mutterland der industriellen Revolution, ein anderer als in Kontinentaleuropa, im staatszentralistischen Frankreich wiederum ein anderer als in Deutschland. Früher als den Charakter des territorial zersplitterten Deutschland hatten denjenigen der beiden westeuropäischen Nachbarn zwei miteinander verzahnte Prozesse nachhaltig verändert: ein rasanter Anstieg der Bevölkerungszahl sowie die Multiplikation der vom Einzelnen übernommenen sozialen Rollen und Funktionen. (vgl. Jacob/Eirmbter: 13) Das Ergebnis dieser historischen Entwicklungen war die „pluralistische[], funktional ausdifferenzierte[] Massengesellschaft, die [...] jeder direkten Beobachtung (anders als die funktional äquivalenten kleinräumig organisierten Sozialverbünde feudaler Gesellschaften) entzogen ist.“ (ebd.) In Deutschland fehlten der Umfrageforschung, bedingt durch die nur schleppend verlaufende Konsolidierung der industriellen, aber auch der nationalstaatlichen Strukturen, die entscheidenden Entwicklungsimpulse genauso wie die konkreten Einsatzmöglichkeiten. Zwar hielt Hermann Conring bereits 1660 an der Universität Helmstedt erste Vorlesungen über Statistik (vgl. 17)<sup>67</sup>, zwar hatten die Regelmäßigkeiten, die man bei der Durchsicht größerer Datensätze<sup>68</sup> erkennen zu können glaubte, schon relativ früh die Forderung nach einer „staatlich organisierten systematischen Datenerhebung, also nach einer amtlichen Statistik“ (14) laut werden lassen.<sup>69</sup> Bis die Umfrage allerdings auch in Deutschland zur „wichtigste[n] Untersuchungsmethode der empirischen Sozialforschung“ (Noelle-Neumann/Petersen: 620) hatte arrivieren können, verstrich noch sehr viel Zeit.

Die Verzögerung, mit der sich die moderne Massengesellschaft in Deutschland zu formieren begann, zeitigte eine für die historische Einordnung der Rundfragen nicht uninteressante Be-

---

Demoskopie im Falle der Bundesrepublik etwas gelingen würde, was ihren Vorformen im Falle der Weimarer Republik noch nicht vergönnt war: die Demokratie zu verteidigen.

67 Aus der „Universitätsstatistik“ hat sich nach Ansicht von Jacob/Eirmbter, aber auch Noelle-Neumanns das heutige Fach Politische Wissenschaft entwickelt.

68 Über Jahrhunderte waren das vor allem die Geburten- und Sterbelisten der Kirchbücher.

69 In diesem Zusammenhang fallen die Namen August Ludwig von Schlözers und Ernst Engels. Schlözer hatte bereits im 18. Jahrhundert die Notwendigkeit einer zentralistischen Regierungsstatistik erkannt. Erst Mitte des 19. Jahrhunderts allerdings wurde die „amtliche Statistik mit einem kontinuierlichen Erhebungsprogramm“ (Jacob/Eirmbter: 18) auch wirklich institutionalisiert. Man gründete das Preußische Statistische Büro. Engel stand in den Jahren von 1860 bis 1882 an seiner Spitze.

gleiterscheinung: Da die Fragenden den Zugang zur Masse des Volks lange Zeit schlichtweg nicht zu finden vermochten, gingen sie zunächst auf die sozialen Eliten zu – die Demoskopie erlernte, überspitzt formuliert, das Laufen als „Expertenbefragung“. Die Fragebögen wurden dabei ganz gezielt an die Angehörigen bestimmter Sozialmilieus und Berufsstände verschickt, an Personen also, deren Erfahrungsschatz eine fundierte Stellungnahme zum Gegenstand der Frage zu garantieren schien. Der Expertenstatus der Frageadressaten also ist kein Charakteristikum erst der Rundfragen.<sup>70</sup> Um die Jahrhundertwende allerdings wuchs das Bedürfnis nach einer differenzierteren Soziographie und damit auch das nach einem elaborierteren, „Themen übergreifend[en] und alle Bevölkerungsteile erfassend[en]“ (Scholl: 17) Evaluationsverfahren. Man begann, sowohl die Erstellung der Fragebögen als auch die Auswertung ihrer Rückläufe mit immer größerer Sorgfalt zu betreiben. Eine „geeignete dauerhafte Forschungsinfrastruktur“ (Jacob/Eirmbter: 19) entwickelt sich in Deutschland erst in den Jahren der Weimarer Republik. Den Anfang machte das 1919 an der Universität Köln u. a. von Max Scheler und Leopold von Wiese ins Leben gerufene Forschungsinstitut für Sozialwissenschaft. Fünf Jahre später folgte in Frankfurt die Gründung des Instituts für Sozialforschung, eine Einrichtung, die mit den Namen Karl August Wittfogel, Max Horkheimer, Erich Fromm, Herbert Marcuse und Theodor W. Adorno verbunden ist.

Mit der Rundfrage konnte sich ein Evaluationsverfahren jenseits des Trends zur sozialen Ausdifferenzierung etablieren. Es war die Tradition der Befragung zahlenmäßig überschaubarer Personengruppen, an die sie anknüpfte. Stellt sich zunächst die Frage, welche funktionelle Bedeutung sie für ihre Initiatoren und ihre Leser in der Weimarer Tages- und Kulturpresse hatte. Anhaltspunkte für eine Antwort enthält die sozialwissenschaftliche Fachliteratur zur Genüge. Auf die Rundfrage übertragbar sind sie – weil deren Initiatoren schlichtweg der wissenschaftliche Anspruch fehlte – allerdings nur unter Vorbehalt. Bei Noelle-Neumann wird die Umfrageforschung bzw. Demoskopie als „statistisch-psychologische Untersuchungsmethode“ beschrieben, „mit der gesellschaftliche Massenerscheinungen beobachtet und analysiert werden können.“ (Noelle-Neumann/Petersen: 619) Mit einer Definition wie dieser wäre die Rundfrage sicher noch völlig überfordert. Eher identifizieren wird sie sich mit dem, was Scholl über das Ziel „der (sozial)wissenschaftlichen Befragung“ (Scholl: 24) sagt: Es bestehe darin, „durch regulierte (einseitig regelgeleitete) Kommunikation reliable (zuverlässige, konsistente) und valide (akkurate, gültige) Informationen über den Forschungsgegenstand“ (ebd.) zu akquirieren. Jacob/Eirmbter gehen noch einen Schritt weiter: Das erste, unabdingbare Ziel

---

70 Evaluationen dieser Art lassen sich schon für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts nachweisen, durchgeführt etwa unter Fabrikbesitzern über die Situation der Lehrlinge und Gesellen, unter Gutsbesitzern über die Lebensbedingungen der Landarbeiter oder unter protestantischen Landgeistlichen über die Sittenstrenge der Bewohner ihrer Seelsorgebereiche (vgl. Noelle-Neumann/Petersen: 621).

jeder Art empirischen Forschens sei die „Beschreibung realer Sachverhalte“ (Jacob/Eirmbter: 35), das zweite, eher schon fakultative, die Erklärung ihrer historischen Hintergründe und Zusammenhänge (vgl. ebd.). Zumal das zweite beschreibt die intellektuelle Qualität der Rundfrage recht gut. Erwähnenswert ist sicher auch die klare Absage, die das Autorenduo den Allmachtsphantasien manches seiner Standesgenossen in diesem Kontext erteilt: „Nie – in keiner Wissenschaft – ist die gesamte reale Welt (was immer das sein mag), Gegenstand von Forschung und Beobachtung, sondern immer nur ein sehr kleiner Ausschnitt.“ (35) Beinahe müßig zu sagen, dass weder die Initiatoren noch die Leser der Rundfragen kaum ernsthaft erwartet haben dürften, von den Replikanten das Wesen der zeitgenössischen Literatur oder gar der Weimarer Gesellschaft erklärt zu bekommen. Vielmehr ist die Fokussierung des kleinen Ausschnitts, des Teilaspekts des großen Ganzen hier zum Prinzip geworden. Vor allem der Kunst, ihrem Hauptgegenstand, hat die Rundfrage mit ihren disgestiven und trotzdem gehaltvollen Reflexionen die noch den enzyklopädisch angelegten Ästhetiken des 18. und 19. Jahrhunderts anzulastende, zutiefst elitäre Aura genommen. Es ist sicher nicht zu weit hergeholt, ihr ein beachtliches Verdienst um die Popularisierung vermeintlich exklusiver Themen wie Kunst und Politik zu attestieren.

Eine Antwort auf die Frage, welchen Erwartungen der Rundbefragte zu genügen hat, findet sich bei Scholl. Das Idealbild, das er vom Adressaten eines für die Behufe der empirischen Sozialforschung entwickelten Fragebogens entwirft, lässt sich ohne größere Abstriche auf den Replikanten einer Rundfrage übertragen. Als eine notwendige Bedingung für den Erfolg einer Evaluation bezeichnet Scholl „die Auskunftsfähigkeit und Auskunftsbereitschaft der befragten Personen“ (Scholl: 17). Voraussetzung für ein aussagekräftiges Resultat sei das „Interesse des Befragten am Befragungsgegenstand, seine inhaltliche und sprachliche Kompetenz, [...] seine spezielle, auf einzelne Fragen bezogene, Kooperationsbereitschaft sowie seine Ehrlichkeit bei der Beantwortung der Fragen.“ (24) Seine intellektuelle Aktivität hänge dabei stark „vom Standardisierungsgrad der Befragten ab: Je offener die Befragung in der Form ist, desto aktiver muss sich der Beteiligte an der Strukturierung der Befragungssituation beteiligen.“ (ebd.) Jede Befragung enthalte deshalb immer auch eine zumindest unausgesprochene „Aufforderung zur Selbstbeschreibung des Befragten.“ (ebd.) Zumal dieser Punkt wird aufhorchen lassen. Durch eine entsprechende Akzentuierung der Frage hat die Redaktion, wie eingangs bereits kurz referiert, der rundbefragten Kulturprominenz statt der Rolle des unnahbaren Berufsästheten immer wieder auch die des simplen Zeitgenossen zugewiesen.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Die Gültigkeit eines hehren Grundsatzes der Literaturwissenschaft allerdings, dem zufolge das Ich eines fiktionalen Textes nicht mit dem seines Autors verwechselt werden darf, ist im Falle eines experimentellen Textgenres wie der Rundfrage natürlich außer Kraft gesetzt.

Welchen Weg nun hat die Rundfrage von der Formulierung der Ausgangsfrage bis zur Publikation und kritischen Lektüre der Antwortschreiben zurückgelegt? Für seine Rekonstruktion ist durchaus wieder von Interesse, was Noelle-Neumann über die Arbeit der Demoskopien schreibt. Sie vollzieht sich in drei Phasen: Der „Beobachtung und Befragung“ (Noelle-Neumann/Petersen: 620) folgt die Quantifizierung, dieser schließlich die „analytische Verarbeitung und Interpretation der Daten“ (623). Auf der Agenda der ersten Phase steht die Sammlung von „Informationen zum Untersuchungsgegenstand“ (ebd.)<sup>72</sup>, auf der Agenda der zweiten die Objektivierung der Aussagen durch eine Verständigung über die bei ihrer Auswertung anzuwendenden Maßstäbe (vgl. 621), auf derjenigen der dritten schließlich „die Entdeckung von kausalen Regelmäßigkeiten und Zusammenhängen“, der Versuch also, „über die bloße Beschreibung der Verhältnisse hinaus zu ihrer Erklärung zu gelangen, und das heißt zugleich zu ihrer Beeinflussbarkeit und zu Prognosen.“ (623) Die Phase der Datenerhebung ist im Falle der Rundfragen längst abgeschlossen – ein Blick auf die dabei zur Anwendung gekommenen Befragungsverfahren und -formen soll im Folgenden dennoch kurz geworfen werden. Noch angenommen werden muss dagegen die Herausforderung der dritten Phase. Geschehen soll das im Hauptteil der vorliegenden Arbeit. Genauer zu reden ist zuvor allerdings auch noch über die zweite Phase. Zu den Grundsätzen der empirischen Sozialforschung gehört die Zweiteilung der Methoden der Datenauswertung in einen quantitativen und einen qualitativen Zweig. Einen Alleinvertretungsanspruch geltend machen kann die Tradition, in die Noelle-Neumann die Demoskopie mit dem Stichwort der Quantifizierung gestellt hat, also keineswegs. Speziell für die Auswertung der Rundfragen scheint sich eher der qualitative Ansatz anzubieten.

#### II.4.2 Befragungsverfahren: Die schriftliche Befragung

Scholl unterscheidet zunächst zwischen verschiedenen *Verfahren* der Befragung, u. a. zwischen dem persönlich-mündlichen und dem telefonisch-fernmündlichen Interview sowie der schriftlichen Befragung.<sup>73</sup> Die Zuordnung der Rundfrage liegt auf der Hand: Sie fällt in den Bereich der schriftlichen Evaluation. Ob sich die Redaktionen in wirklich allen Fällen in brieflicher Form – mit immerhin jeweils nur einer einzigen Frage – an die Autoren wandten, lässt sich kaum noch rekonstruieren. Unstrittig hingegen dürfte sein, dass die Antworten der

---

72 Der Fachterminus dafür lautet „Feldarbeit“ (620). Als effektivstes Modell der Datenakquirierung erwies sich relativ schnell der Fragebogen. Auch auf ihn griff man zunächst in England zurück. (vgl. ebd.)

73 Scholl widmet sich – ebenfalls in einem separaten Unterkapitel – überdies noch einer vierten Klasse von Befragungsverfahren: den computergestützten. Aufgrund ihrer eher jungen Tradition können sie hier allerdings übergangen werden.



Redaktionen in brieflicher Form zugestellt wurden.<sup>74</sup> Die Vorteile der schriftlichen gegenüber der mündlichen Befragung liegen, folgt man Scholl, in einem geringeren organisatorischen, zeitlichen und finanziellen Aufwand, in der Möglichkeit einer umfangreicheren Distribution des Fragematerials und in der Ausblendung ungewollter externer Effekte (vgl. Scholl: 47 f.). Sie verfügt darüber hinaus über einen nicht unerheblichen sozialpsychologischen Trumpf: Sie „nimmt die Selbstbestimmtheit des Befragten ernst“ (48). Natürlich hat die physische Abwesenheit eines Interviewers auch Nachteile. Der schriftlichen Befragung fehlt der kritische Blick oder zumindest des sensible Gehör eines Fragestellers und damit schlichtweg die Möglichkeit, den situativen Kontext der Befragung sowie das Persönlichkeitsbild des Befragten bei der Auswertung der Antwort zu berücksichtigen. Zu den Schwachstellen zählt Scholl ferner die geringere Ausschöpfungs- bzw. Rücklaufquote (vgl. 48 ff.). Die Klassifizierung der Rundfrage als schriftliches Evaluationsverfahren müssen Nachteile dieser Art nicht ernstlich anfechten. Für den Weg der brieflichen Befragung dürften sich die Redaktionen aus publikationsqualitativen Gründen entschieden haben. Der Aufwand zumal eines persönlichen Gesprächs hätte sich um einer einzelnen Frage willen kaum gelohnt.<sup>75</sup> Ferner dürfte der Redaktion an gedanklich ebenso gehaltvollen wie originellen Repliken gelegen gewesen sein, zwei Qualitäten, die eine mündlich durchgeführte Befragung nicht unbedingt immer für sich in Anspruch nehmen kann. Über die Höhe der Rücklaufquote schließlich lässt sich nur spekulieren. Sie dürfte, weil den meisten Intellektuellen die Vorteile einer massenmedialen Präsenz bewusst gewesen sein werden, sehr hoch gewesen sein.

In einem zweiten Hauptkapitel seines Buches unterscheidet Scholl zwischen den *Formen* der Befragung. Eine davon ist das Experteninterview. Neben dem Leitfadeninterview<sup>76</sup> rangiert es als eine der wichtigsten nichtstandardisierten<sup>77</sup> Formen der Evaluation. Nichtsdestotrotz folgt die Befragung auch von Experten – Scholl verwendet an einer Stelle auch den Begriff der Elite (vgl. 67) – einem bestimmten Regelwerk. Beinahe müßig zu sagen, dass schon die Auswahl der Frageadressaten ganz konkreten strategischen Vorüberlegungen folgt. Als Experte gilt jemand dann, wenn er „für eine bestimmte Aufgabe verantwortlich [ist] und dafür einen

---

74 Dass die Initiatoren alternative Möglichkeiten der Frageübermittlung gefunden haben, kann nicht definitiv ausgeschlossen werden. Wahrscheinlich ist das zumal da, wo sich unter den Replikanten Mitarbeiter des rundfragenden Mediums selbst befanden. Das für die Rubrizierung der Rundfragen entscheidende Kriterium aber ist die Form der Antworten. Um Protokolle eines fernmündlichen Monologs dürfte es sich dabei nicht gehandelt haben, dazu ist die gedankliche und stilistische Qualität der meisten Texte viel zu hoch.

75 An diesem Unikalitätsprinzip aber schien man festhalten zu wollen, wahrscheinlich vor allem deshalb, weil bei einer Entscheidung zugunsten des klassischen Interviews schlichtweg der Platz gefehlt hätte, mit den Namen gleich mehrerer aufmerksamkeitsgarantierender Persönlichkeiten aufzuwarten.

76 Aufgrund ihrer strukturellen Verwandtschaft behandelt Scholl beide Formen, also Leitfaden- und Experteninterview, in einem gemeinsamen Unterkapitel. Das Prinzip des Leitfadeninterviews ist das der offenen Frageformulierung. Dem Befragten gibt das die Möglichkeit einer ganz individuell akzentuierten Antwort. Zur Teilnahme eingeladen werden können die Angehörigen sozialer Randgruppen genauso wie die der gesellschaftlichen Eliten. (vgl. Scholl: 66 f.)

77 Zu den Unterschieden zwischen quantitativ-standardisierten und qualitativ-offenen Verfahren der Befragung vgl. S. 54 der vorliegenden Arbeit.



privilegierten Zugang zu den betreffenden Informationen“ (ebd.) hat.<sup>78</sup> Umsicht ist auch bei der Formulierung der Fragebögen gefragt, gerade Experten nämlich lehnen „die restriktive Handhabung eines standardisierten Fragebogens mit eingeschränkten Antwortmöglichkeiten“ (ebd.) erfahrungsmäßig häufig ab.<sup>79</sup> Das Ziel der Evaluation besteht „in der Generierung reichsspezifischer und objektbezogener Aussagen [...]“ (ebd.) Experteninterviews sind folglich zumeist „rein sachbezogen“ und weitestgehend „abstrahiert von den privaten Lebensumständen“ (ebd.) des jeweiligen Befragten<sup>80</sup>. Natürlich könne er dabei auch selbst zur Zielperson werden, genau dann nämlich, „wenn er Auskunft über sein Handlungsfeld innerhalb einer [bestimmten, L.-A. R.] Organisation gibt [...]“ (ebd.) Genauso häufig aber werden Experten um Informationen über andere Zielgruppen gebeten, im Regelfall natürlich über solche, die ihnen von Berufs wegen vertraut sind.<sup>81</sup> Für den Erwerb eines Expertenstatus ist ein akademischer Hintergrund keine *conditio sine qua non*.

Die Rundfrage scheint dazu angetan zu sein, als Sonderform der Experten- bzw. Elitebefragung klassifiziert zu werden. Kleinere Abweichungen ergeben sich natürlich auch dabei. Das bei Scholl entworfene Kompetenzprofil des Experten klingt sehr technokratisch; die rundbefragten Intellektuellen werden sich eher mit einem Grundsatz des Leitfadeninterviews arrangieren können, dem zufolge „die Tiefenperspektive der Befragten“ (ebd.) erkenntnisrelevanter sei als die oben zitierte rein sachbezogene Diktion der Antwort. Zum Intellektuellen kann den Rundfrageteilnehmer durchaus schon ein medienöffentlicher Auftritt machen, Experte aber ist ein Romancier, der sich beispielsweise zum gesellschaftlichen Stellenwert des Sports äußert, nicht unbedingt. Auch die unterschiedlichen Motive der Initiatoren sind sicher nicht unerheblich: Die der Expertenbefragung wenden sich im Regelfall an die entsprechenden Fachkreise, nachdem sie die Erörterung eines konkreten Problems als wissenschaftlich notwendig befunden und ihren Fragebogen formuliert haben. Die Schriftleitung eines rundfragenden Printmediums indes dürfte stets beides vor Augen gehabt haben, den Reiz der fachkundigen Reflexion über eine bestimmte Frage, aber auch eine viele prominente Namen verzeichnende Liste möglicher Teilnehmer. Schließlich noch zur Wahrnehmung der Resultate. Im Falle einer Expertenbefragung dürfte sie weitestgehend auf Fachkreise beschränkt sein, im Falle der Rundfragen hingegen ist der Adressat des Rücklaufs idealiter die komplette pressekonsumptive Öffentlichkeit.

---

78 Seine Relevanz für die Befragung ergibt sich also „aus der Position oder der Funktion“ (67), die er beispielsweise in einer bestimmten Organisation innehat.

79 Dies gelte insbesondere für solche Experten, deren Wissen „über vorformulierte Kategorien weit hinausreicht und [...] mit einer standardisierten Befragung nicht angemessen erfasst werden könnte.“ (ebd.)

80 Scholl unterscheidet in diesem Zusammenhang noch zwischen verschiedenen Fragetypen. Der der Ausgangsfrage einer Rundfragenaktion am ehesten entsprechende ist die „Schlüsselfrage“ (68). Auch für die Umfrageforschung ist sie zentral, und zwar deshalb, weil sie, „wenn auch nicht notwendigerweise im identischen Wortlaut, immer bzw. allen Befragten“ (ebd.) gestellt würde.

## II.4.3 Entwicklung von Maßstäben

Die Quantifizierung der erhobenen Daten hat Noelle-Neumann als den zweiten Arbeitsschritt der Demoskopie bezeichnet. Unverzichtbar ist die Verständigung auf ein bestimmtes Verfahren der Datenanalyse zweifellos. Fallen kann die Entscheidung dabei allerdings genauso gut zugunsten eines qualitativen. Eine Beschreibung der Essentials beider Ansätze findet sich bei Scholl. Er geht bei der Terminologisierung noch einen Schritt weiter als die meisten seiner Fachkollegen und unterscheidet zwischen quantitativ-standardisierten und qualitativ-offenen Verfahren der Datenauswertung. (25 ff.)

Die quantitativ-standardisierten bewegen sich vornehmlich auf den Pfaden von Theorie und Deduktion, ihr Ziel ist es, bestimmte Phänomene „über Häufigkeitsverteilungen“ (27) zu beschreiben bzw. bestimmte Hypothesen „über Häufigkeitsvergleiche“ (ebd.) zu überprüfen. Ihre Aufgabe besteht folglich darin, eine Grundlage für die Vergleichbarkeit der Untersuchungsgegenstände zu schaffen. Dazu gehören einheitliche Fragebögen genauso wie ein möglichst neutraler situativer Rahmen der Befragung selbst. Um einer gesellschaftlichen Repräsentativität der Ergebnisse willen bleibt die Auswahl der Befragten entweder einer bestimmten Quotenvorgabe oder aber gleich ganz dem Zufall überlassen (vgl. 26). Die qualitativ-offenen Verfahren hingegen operieren eher induktiv und empiriegeleitet. Ihr Ziel ist es, die „maximale Variation und Heterogenität“ (28) der forschungsrelevanten Merkmale des entsprechenden Betrachtungsgegenstands zu erfassen. Ihre Aufgabe besteht folglich darin, dieser Variabilität und Heterogenität den nötigen Entfaltungsspielraum zu erschließen. Geschehen kann das beispielsweise auf der Basis eines individuellen Fragebogens. Dem Zufall wird bei alldem natürlich nichts überlassen; die Teilnehmer werden ganz „bewusst und in Abhängigkeit von der theoretischen Fragestellung ausgesucht“ und damit regelrecht in die „Rolle des Auskunftgebers“ (ebd.) gedrängt. Für die historische Bewertung der Rundfragen von kardinaler Bedeutung ist sicher auch die politphilosophische Instrumentalisierbarkeit der beiden Methodenlehren: „Dienen die Ergebnisse standardisierter Forschung eher der sozial-technologischen Veränderung von Gesellschaft, weil der Auftraggeber allein über sie verfügt“ (30), sei mit qualitativer Forschung oft eine emanzipatorische Absicht verbunden.<sup>82</sup>

Für Scholl hat der Wettstreit zwischen den Vertretern beider Ansätze um den Ruf der höheren wissenschaftstechnologischen Effizienz eine bestenfalls theoretische Legitimität. Ihn aus-

---

81 Scholl nennt Lehrer, die über ihre Schüler, und Sozialarbeiter, die über Sozialhilfeempfänger befragt werden. (vgl. 67)

82 Scholl unterscheidet im Falle des qualitativ-offenen Verfahrens zwischen vier Gütekriterien: „Transparenz, Konsistenz und Kohärenz sowie Kommunikabilität“ (28). Transparenz wird erreicht durch „vollständige Dokumentation der Transkripte vom Interviewgespräch“ (ebd.), Konsistenz bezieht sich auf Auskünfte der Befragten, Kohä-

zutragen gehöre zum „Selbstverständnis der beiden Forschungsphilosophien“ (25), die „Forschungspraxis“ (ebd.) hingegen sehe in aller Regel weit weniger gegensätzlich aus. Zwei Beispiele einer solchen Forschungsphilosophie sind die Beiträge von Strauss und Jacob/Eirmbter. Strauss gehört zu den Apologeten der qualitativen Methodenlehre. Sein Blick geht über den Horizont der Umfrageforschung weit hinaus – ihm geht es um die Attraktivität einer praktischen Anwendung qualitativer Verfahren ganz generell.<sup>83</sup> Ihre Abgrenzung von den quantitativen ist seiner Ansicht nach zunächst das Produkt eines nahezu alle anthropologischen Einzelwissenschaften nach dem Zweiten Weltkrieg erfassenden Prozesses einer methodologischen Neuorientierung. In der Soziologie wurde es üblich, die im Regelfall mittels Umfrage erhobenen Daten statistisch auszuwerten und damit quantitativ zu behandeln, in den eher „differenziert arbeiten[den]“ (Strauss: 26) Wissenschaften hingegen, in der Ethnographie beispielsweise, in der klinischen und theoretischen Psychologie, aber auch in bestimmten Zweigen der Soziologie, habe man die gesammelten Felddaten bevorzugt nach den Maßgaben der qualitativen Methode analysiert. (vgl. ebd.) Qualitativ arbeitende Wissenschaftler legen in aller Regel „großen Wert auf situative und oft strukturelle Kontexte“, während die Analysen quantitativ operierender Forscher „zwar vielseitig, im Hinblick auf Kontext [sic!] aber oft schwach sind.“ (ebd.) Einer der häufigsten Vorwürfe, mit dem sich die Vertreter der qualitativen Sozialforschung konfrontiert sehen, sei der, sie würden „zu schwachen Quervergleichen [neigen], weil sie oft nur einzelne Situationen, Organisationen und Institutionen untersuchen.“ (ebd.)<sup>84</sup> Im Grunde unterscheiden sich ihre Vorgehensweisen „nicht sonderlich von den pragmatischen Analyseverfahren“, die der „Alltagsmensch[]“ (27) anwende, wenn er über Probleme nachdenke. Für die Auswahl des Forschungsmaterials gilt im Grunde das postmoderne *Anything goes*.<sup>85</sup> Auch die Schlussfolgerungen, die die Analysten ziehen, weichen im Level mitunter stark voneinander ab: Auf den unteren Ebenen „können sie ‚deskriptiv‘ sein, auf den höchsten Ebenen können Theorien allgemeinsten Art“ (29) generiert werden.

---

renz auf die Themen der Befragung, und Kommunikabilität meint, dass das „gemeinsame Aushandeln von Bedeutung“ bei der Dokumentation der Ergebnisse „in Form von Zitaten der Befragten“ (29) sichtbar gemacht wird.

83 Noch präziser ist es die Grounded Theory, der Strauss sein Buch gewidmet hat, eine Richtung innerhalb der qualitativen Sozialforschung, die sich zum Ziel gesetzt hat, „eine Theorie zu generieren und zu überprüfen.“ (Strauss: 19) Ihr Reiz liegt in ihrer interdisziplinären Verwertbarkeit. In seinem Vorwort hat Bruno Hildenbrand die Grounded Theory mit den folgenden vier Schlagworten beschrieben: „der Fall als eigenständige Untersuchungseinheit; soziologische Interpretation als Kunstlehre; Kontinuität von alltagsweltlichem und wissenschaftlichem Denken; Offenheit sozialwissenschaftlicher Begriffsbildung.“ (11)

84 Ein Blick in die Annalen der Sozialforschung zeigt, dass der Rückstand der qualitativen Methoden den quantitativen gegenüber längst Tradition hat. Die Verbesserung und Standardisierung der quantitativen erfolgte bereits in den 1920er Jahre. Die Vertreter der qualitativen hingegen haben sich für eine Optimierung vor allem der Datenerhebung interessiert, des ersten Arbeitsschritts also, nicht aber für die der eigentlichen Analyse. Um diesen Rückstand aufzuholen, brauche es „klarer formulierte, zuverlässigere und validere Methoden, als sie gegenwärtig vorhanden sind.“ (28) Die Grounded Theory ist eine Antwort vor allem auf diese Herausforderung. (vgl. 29)

85 Dazu gehört bereits existentes Datenmaterial ebenso wie eigens für einen wissenschaftlich konkreten Zweck generiertes. Zur ersten Klasse gehören neben Memoiren, offizielle und private Briefe und Tagebücher auch Zeitungen. (vgl. 27)

Völlig anders liegen die Dinge bei Jacob/Eirmbter. Im Mittelpunkt ihres Interesses steht wieder die Umfrageforschung. Vor die Entscheidung zugunsten einer der beiden Analyseansätze sehen sie sich allerdings nicht mehr gestellt – aus ihrer Warte nämlich ist die Umfrageforschung als Ganzes ein Zweig der quantitativen Sozialforschung. (vgl. Jacob/Eirmbter: 8) Ausgeblendet haben sie die Stärken der qualitativen Befragungsverfahren dabei keineswegs. Deren Hauptverdienst bestehe darin, „bestimmte Sachverhalte und Zusammenhänge, bestimmte Einstellungssyndrome wesentlich detaillierter und tiefergehender zu erforschen, als dies mit quantitativen Befragungen möglich wäre.“ (11) Dabei würden häufig „auch Zusammenhänge aufgedeckt, die verblüffend oder kontraintuitiv sind und bei quantitativen Befragungen so nie aufgefallen wären.“ (ebd.) Zu bedenken geben sie andererseits, dass sich die Vertreter des qualitativen Ansatzes „den Vorteil der inhaltlichen Tiefe und der Nähe zur Lebenswelt ganz konkreter Interviewpartner durch den Nachteil eines Mangels an Reproduzierbarkeit, intersubjektiver Überprüfbarkeit und Generalisierbarkeit der Ergebnisse“ (ebd.) erkaufen würden. Genau um letztere aber geht es der empirischen Soziologie. Ihr Aufgabe liegt in der Beschreibung und Analyse nicht des individuellen Vis-à-vis einer Befragung, sondern gesellschaftlicher Massenphänomene.<sup>86</sup> Als verlässlichstes Instrument dafür hat sich die Umfrage erwiesen, sie nämlich legt schon per definitionem die Basis dafür, dass alle relevanten Sachverhalte „unter Verwendung von Zahlen als Variablen bzw. Merkmale behandelt und numerischen Operationen unterworfen werden können.“ (6) Den Kriterien der Reproduzier-, Überprüfbar- und Generalisierbarkeit genügen die auf dieser Grundlage gewonnenen Erkenntnisse natürlich voll und ganz.

Gänzlich auf die Seite qualitativ arbeitender Sozialforscher kann sich der Analyst des Rundfragematerials nicht schlagen. Zum einen geht die Ausgangsfrage allen Teilnehmern mit identischem Wortlaut zu – es wäre daher völlig legitim, zumal diejenigen Rundfragen mit hoher Rücklaufquote unter dem Blickwinkel einer statistischen Verwertbarkeit ihrer gedanklichen Substanz zu rezipieren. Darüber hinaus hat die vorliegende Arbeit mit der historischen Einordnung des Sozialmilieus der Rundbefragten längst selbst einen Beitrag zur Quantifizierung ihres Gegenstands geleistet. Dennoch überwiegen in den oben referierten Textpassagen diejenigen Stichworte, die den qualitativen Ansatz für die Analyse der Antwortschreiben zu prädestinieren scheinen, sei es das von der politisch emanzipatorischen Absicht, das von der Bedeutung des situativen und strukturellen Kontextes oder schließlich das von der detaillierteren Erforschung von Einstellungssyndromen.

---

<sup>86</sup> Die „Abstraktion von Individuen“ sei, so die exakte Wortwahl, eine „formale Notwendigkeit“ (Jacob/Eirmbter: 9).

## II.4.4 Versuch einer Zusammenfassung

Dass es ihr eher feuilletonistischer Charakter ist, der die Rundfragen von den lehrbuchtauglichen Befragungstechniken der empirischen Sozialwissenschaft unterscheidet, dürfte klar geworden sein. Genau dieser Unwissenschaftlichkeit aber verdankt sie, so paradox es klingen mag, ihre wissenschaftliche Attraktivität. Was bei der Analyse der Einzeltexte präsent bleiben sollte, ist die Arbeitsteilung zwischen Fragestellern und -interpreten: Die Aufgabe der Redaktion beschränkte sich darauf, die Ausgangsfrage zu formulieren und die Publikation der Antwortschreiben zu veranlassen, deren Auswertung blieb jedoch dem Leser überlassen. In der Umfrageforschung ist dieses Rollensplitting ein eher randständisches Phänomen, die meisten Evaluationen sind zweckgebunden, entsprechend obliegt den Fragestellern auch die Interpretation des Rücklaufs. Dass sie außerhalb des Kreises ihrer Auftraggeber nur selten auf größeres Interesse stoßen, dürfte ihren oftmals partikularwissenschaftlichen Qualitäten anzulasten sein, die Rundfrage hingegen ist ein Textgenre der Zeitungspublizistik, die gesellschaftliche Relevanz ihrer Gegenstände also schon allein redaktionspolitisch eine pure Selbstverständlichkeit.<sup>87</sup>

Die Redaktionen selbst haben die Rolle des Dateninterpreten, des Hauptakteurs der dritten Phase der Demoskopie (vgl. Noelle-Neumann: 623), also niemals angestrebt. Unabhängig davon, ob sie sich von den Namen der rundbefragten Kulturprominenz eine Auflagesteigerung versprochen oder aber tatsächlich an die bürgerliche Kaffeehaus- und Salonkultur anknüpfen wollten, wissenschaftlicher Natur waren ihre Motive nicht. Der Part des Interpreten blieb dem Leser überlassen. Über die Erkenntnisse, zu denen er bei einer halbwegs regelmäßigen Lektüre der rundfragenbestückten Tagespresse kam, lässt sich heute natürlich nur noch spekulieren. Was die vorliegende Arbeit leisten kann, ist eine kontextbezogene, qualitative Analyse des Rundfragenmaterials, was ihr dabei nicht mehr abverlangt zu werden braucht, ist die bei Noelle-Neumann auf die Datenauswertung noch draufgesattelte Geschichtsprognostik – die Zukunft hat für die Weimarer Republik längst stattgefunden.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Natürlich hat die Umfrageforschung neben der sozialwissenschaftlichen und der gesellschaftsöffentlichen auch eine dezidiert politische Dimension. Ein Interesse an den Stimmungs- und Meinungsbildern eines Volks gebe es, so Jacob/Eirmbter, in allen politischen Systemen. Kennzeichen des demokratischen allerdings sei es, dass „sowohl die Methodik der Datenerhebung als auch die Ergebnisse frei zugänglich [sind] und die Beantwortung der Fragen zudem für die Teilnehmer sozial wie auch rechtlich folgenlos“ (Jacob/Eirmbter: 29) bleibe.

<sup>88</sup> Gefragt ist statt des Prognostikers allenfalls eine Art Beobachter zweiten Grades, der das Rundfragenmaterial auch daraufhin sichtet, in welchem Maße die beteiligten Intellektuellen die sich um das Jahr 1930 verschärfende gesamtstaatliche Krise reflektiert und Lösungsvisionen entwickelt haben.

## II.5 Aufgeklärtes Raisonement. Zu Habermas' „Strukturwandel der Öffentlichkeit“

Zwei Prozesse waren es, die die Rundfragen mit der Ausleuchtung des facettenreichen öffentlichen Lebens zu beschleunigen die Absicht gehabt haben dürften: Die Popularisierung von Literatur, Theater und Film sowie von Wissenschaft und Politik zum einen, eine Steigerung der sozialen Akzeptanz „geisteshandwerklicher“ Fertigkeiten wie Reflexion, Erörterung und Kritik sowie des Feuilletons als deren Exerzierplatz zum anderen. Die Rundfragen aufgrund ihrer Themenschwerpunkte und Kommunikationsstrategien in eine aufgeklärte Tradition einzuordnen, ist sicher kein allzu gewagter Ansatz. Dass die Werte der Aufklärung in den Jahren nach 1933 relativ schnell dem Fetisch einer totalitären und unverhohlenen irrationalen Ideologie geopfert wurden, heißt freilich nicht, dass man die Rundfragen der Weimarer Presse als gescheitertes Projekt und damit als politgeschichtliche *Quantité négligeable* deklassieren kann. Ohne den historischen Kontext freilich wäre sie in ihrer Gänze kaum mehr als kultiviertes Palaver; eine adäquate geschichtswissenschaftliche Würdigung verdienen sie also vor allem deshalb, weil sie in die Jahre des Aufbaus einer dem Anspruch nach langlebigen und funktionstüchtigen parlamentarischen Demokratie und damit in eine Zeit von epochaler Bedeutung fielen.

Dass die Rundfragen einen Beitrag zur Vitalisierung einer aufgeklärten, kritischen Öffentlichkeit leisteten, ist zunächst nicht mehr als eine Hypothese. Bei ihrer historisch-theoretischen Absicherung will die vorliegende Arbeit auf ein Schlüsselwerk der Sozialphilosophie des 20. Jahrhunderts zurückgreifen: auf „Strukturwandel der Öffentlichkeit“, die Habilitationsschrift von Jürgen Habermas. Gelegt hat sie, wie der Autor rückblickend zu Protokoll gab, einen Grundstein für die Bestimmung des „Verhältnis[s] von Demokratie und Kapitalismus“ (Horster: 106) und damit für die Beantwortung einer Kernfrage seines Gesamtwerks überhaupt.<sup>89</sup> Als sich ihr Autor in den ausgehenden 1950er Jahren an die Niederschrift machte, tat er es nach eigenem Bekunden mit der Absicht einer akademisch adäquaten Würdigung der historischen Entwicklung der Bundesrepublik innerhalb des ersten Jahrzehnts ihrer Existenz. Zumal im direkten Vergleich mit dem im Sommer 1919 aus der Taufe gehobenen Staat war diese Entwicklung enorm; trotz einer politisch wie auch moralisch weitaus schwierigeren Vorgeschichte schien die Idee der parlamentarischen Demokratie im westdeutschen Teilstaat auf einen ausgenommen fruchtbaren Boden gefallen zu sein. Zu Papier gebracht habe er sein Buch, so Habermas in einem Bilanzinterview drei Jahrzehnte nach Gründung der Bundesrepublik, in der festen Überzeugung, „dass der bürgerliche Verfassungsstaat in seiner französi-



schen oder amerikanischen Ausprägung eine historische Errungenschaft“ (101) sei. Ausdrücklich würdigt er selbst das „kapitalistische Gesellschaftssystem“: Es sei „relativ stabil, und das nicht nur ökonomisch“, es garantiere nämlich „nicht nur einen relativ konfliktfreien Modus des Zusammenlebens“, sondern habe darüber hinaus „politische Freiheiten institutionalisiert, die aus der historischen Perspektive [...] bejaht werden müssen.“ (106) Völlig frei von lakrimosen Zwischentönen ist dieses Hohelied freilich nicht. Geschrieben habe er den „Strukturwandel“ nämlich auch, um sich „selbst klar zu werden über die Schattenseiten und Fehler unseres politischen Systems“ (105). Einer dieser der diskussionsgenerierten Öffentlichkeit das überlebensnotwendige Licht raubenden Faktoren ist das in einer bestimmten Phase der Geschichte an Bedeutung gewinnende kapitalistische Eigentumskonzept. In dieser Erkenntnis steckt zweifelsohne ein Dilemma, schließlich stellten die materiellen Segnungen des in den 1920er Jahren noch ausgebliebenen Wirtschaftswunders einen ganz erheblichen Grund dafür dar, dass eine seinerzeit noch militant bekämpften Staats- und Gesellschaftsphilosophie drei Jahrzehnte später eine starke sozialintegrative Akzeptanz gewinnen konnte.<sup>90</sup>

Für die vorliegende Arbeit interessant ist der „Strukturwandel“ vor allem deshalb, weil er seine Aufmerksamkeit bei der Suche nach dem Ferment der Entstehung einer bürgerlichen Öffentlichkeit auf die in Presse, französischem Salon oder deutscher gelehrter Tischgesellschaft institutionalisierte Diskussion über Literatur, Kunst und Kultur richtet. Die seit alters an die Zuschreibung einer bloß dekorativen Funktion gewöhnten Gegenständen der Ästhetik finden sich damit plötzlich in der Rolle eines Ferments der Geschichte wieder. Natürlich ist die Entstehungs- und Wandlungsgeschichte der Öffentlichkeit hochkomplex. Der Grundidee des „Strukturwandels“ zufolge konstituiert sie sich als gesellschaftlicher Gegenpol zu den politischen Institutionen des feudalistischen Staatswesens. Ihre einzige Waffe ist die verstandesgesteuerte und argumentationsgrundierte Diskussion – sie ist es, der die Öffentlichkeit ihr rasches Avancement zu einem herrschaftskontrollierenden, aber auch herrschaftslegitimierenden Faktor der Alltagspolitik verdankt. Eine für die Autonomie des Verlaufs und die Objektivität der Ergebnisse der Einzeldiskussionen notwendige Bedingung ist die strikte Trennung von Staat und Gesellschaft, aber auch der gesamtpolitischen von der privaten Lebenssphäre. Über diese Konstellation aber war die wirtschaftsgeschichtliche Entwicklung der Neuzeit bald wieder hinweggegangen, die Transformation der Öffentlichkeit nämlich vollzog sich in dem

---

89 Die nachfolgenden Zitate stammen aus einem in „Habermas zur Einführung“ aufgenommenen Gespräch mit dessen Autor Detlef Horster und Willem van Reijen geführten Interview aus dem Jahr 1979.

90 Habermas selbst bezeichnet sich in diesem Gespräch als „Produkt der ‚reeducation‘“ (Horster: 101). Er habe nach dem Krieg gelernt, „dass der bürgerliche Verfassungsstaat in seiner französischen oder amerikanischen Ausprägung eine historische Errungenschaft ist.“ Das sei „ein wichtiger biographischer Unterschied zu denen, die miterlebt



Moment, in dem sich die im Rahmen einer coram publico geführten Diskussion ausgetauschten Argumente immer weniger auf den Verstand und immer stärker auf das individuelle ökonomische Interesse der Beteiligten stützten. In der Epoche eines dominanter werdenden kapitalistischen Eigentumsbegriffs habe sie bald nur noch ein Feld markiert, „in dem Interessenskonkurrenz ausgetragen“ und Publizität „zur Erlangung von Zustimmung und Prestige“ (Horster: 13) eingesetzt worden sei.

Zum „Strukturwandel“ selbst. Einen wichtigen Pflock schlägt Habermas bereits im Vorwort ein: Er unterscheidet zwischen zwei Typen von Öffentlichkeit, zwischen der liberalen und der plebejischen, und kündigt eine Fokussierung allein der erstgenannten an.<sup>91</sup> Bemerkenswert ist die soziologische Fundierung dieses Zweierschemas. Das Subjekt des liberalen Typs sind Habermas zufolge die „gebildeten Stände“ (Habermas 1974: 8), dasjenige des plebejischen hingegen das „ungebildete ‚Volk‘“ (ebd.). In einer alternativen Formulierung: Die liberale ist eine literarisch geschulte Öffentlichkeit, in ihr organisiert ist ein „Publikum[] rasonierender Privatleute“ (ebd.), die plebejische indes hat mit den Prädikaten der Post- bzw. Illiterarizität zu leben. Eine Öffentlichkeit kannten bereits das ausgehende Mittelalter und die anbrechende Neuzeit, eine rein repräsentative, der traditionellen politischen Eliten vorbehalten allerdings. (vgl. 19 ff.) Von ihrer staatlich sanktionierten Ausdehnung auch auf die Masse des Volkes konnte seinerzeit noch keine Rede sein, es hatte sich die öffentliche Aufmerksamkeit und mit ihr den politischen Raum erst noch zu erkämpfen.<sup>92</sup>

Den Anfang dazu machten die bürgerlichen Schichten. Die sahen ihre ureigene politische Aufgabe in der „Regelung der Zivilsozietät“ (70). Angetrieben wurden sie dabei von einer schichtenspezifischen Lebenserfahrung, der zufolge sich die Anwendung der Prinzipien der Humanität nicht dauerhaft auf den Bereich ihrer Genese, die „kleinfamiliale[] Intimität“ (69), beschränken lasse. Mit der Forderung nach einer Politisierung dieser Prinzipien boten sie der etablierten monarchischen Autorität die Stirn; das in der Arkanpraxis seinen zeitgenössischen Ausdruck findende Herrschaftsmonopol der traditionellen Eliten geriet plötzlich unter akuten Legitimationsdruck.<sup>93</sup> Die neue, bürgerliche Öffentlichkeit also destillierte den moralischen Gehalt der eigenen Lebenserfahrungen und focht für seine Akzeptanz als allgemeines Gesetz – sie hatte damit „privaten und polemischen Charakter“ (70) zugleich. Ohne Auswirkungen

---

haben, wozu eine halbherzige bürgerliche Republik, wie die Weimarer Republik, führen kann und denjenigen, die ihr politisches Bewusstsein erst später gebildet haben.“ (ebd.)

<sup>91</sup> Die Symbolfigur des Versuchs, den Öffentlichkeitsbegriff von seinen humanistisch-bildungsbürgerlichen Implikationen zu befreien und damit auch für die plebejische Schichte attraktiv zu machen, war Robespierre.

<sup>92</sup> Bis 1806, dem Jahr der Auflösung des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation, verkörperten die auf den Reichstagen versammelten Fürsten nur sich selbst (vgl. Habermas 1974: 20)

auf die von ihr betriebene legislative Neujustierung der Gesamtgesellschaft konnte das natürlich nicht bleiben. Das Gesetzeswerk, für das sie eintrat, sollte ihr spezifisches sozialgeschichtliches Selbstverständnis reflektieren: Nicht allein, dass es an den normativen Grundsätzen Generalität und Abstraktheit orientiert sein sollte, es sollte überdies die öffentliche Meinung als einzige Quelle seiner Legitimität akzeptieren (vgl. 72). Dauerhaft verweigert hat die Geschichte diesem Ansinnen die Erfolgskrönung nicht. Ihren Durchbruch erleben sollte die bürgerliche Öffentlichkeit als Organisationsprinzip des parlamentarischen Rechtsstaates.

Das an der Schwelle zur Neuzeit stehende Europa war ein Kontinent der unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Folglich waren auch die sozialen Transformationsprozesse seiner Einzelstaaten einem individuellen Zeitmaß unterworfen. Konkret ablesen lässt sich dieses Entwicklungsgefälle an der Geschichte derjenigen Institutionen, die Habermas als Keimzellen der bürgerlich-liberalen Öffentlichkeit beschreibt. In England waren es die Kaffeehäuser „in ihrer Blütezeit zwischen 1680 und 1730“, in Frankreich die Salons „in der Zeit zwischen Regentschaft und Revolution“ (48), in Deutschland schließlich die aus den alten Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts hervorgegangenen gelehrten Tischgesellschaften. Dass diese ihren westeuropäischen Pendants hinsichtlich ihres politischen Einflusspotentials deutlich unterlegen waren, wird angesichts der Rückständigkeit des damaligen Deutschland kaum weiter verwundern. Trotzdem gibt es zahlreiche sozial- und geistesgeschichtlich bemerkenswerte Analogien. Alle drei, Kaffeehaus, Salon und Tischgesellschaft, profitieren in erheblichem Maße von den Urbanisierungserfolgen ihrer Zeit, keine dieser Einrichtungen wäre ohne den mentalen Humus, wie ihn die Lebenskultur der stadtypischen bürgerlichen Schicht bedeutete, mittelfristig überlebensfähig gewesen. Alle drei entwickeln, auch wenn sie die Pflege eines bürgerlichen Selbstbewusstseins darüber nie völlig vergaßen, zunächst eine schichtenübergreifende, die Angehörigen des Adelsstandes keineswegs stigmatisierende Corporate Identity – sie bilden die ersten Foren, auf denen „die ‚Intelligenz‘ mit der Aristokratie“ (ebd.) unter weitgehender Ausblendung der Standesunterschiede zusammentrifft. Und schließlich haben alle drei, parallel zur eigenen sukzessiven gesellschaftlichen Bedeutungsaufwertung, eine Politisierung der ursprünglich aus den Teilbereichen der schönen Künste rekrutierten Diskussionsgegenstände zu verzeichnen – das Raisonement, das sich lange Zeit ausschließlich an Werken der Kunst und Literatur entzündete, habe sich bald, zunächst in England, dann aber

---

93 Der Begriff der Arkanpraxis bzw. der Staatsarkana geht auf Macchiavellis *arcana imperii* zurück, einer Katalogisierung von Geheimmaßnahmen, mit deren Hilfe die Herrschaft des Fürsten über das Volk konserviert werden sollte. (vgl. 70)

auch in Frankreich und Deutschland, auch auf „ökonomische und politische Dispute“ (ebd.) erstreckt.<sup>94</sup>

Ein genauerer Blick noch auf den Sonderweg der deutschen Tischgesellschaften. Als deren Prototyp kann Gottscheds „Deutschen Gesellschaft in Leipzig“ betrachtet werden.<sup>95</sup> Illustrieren lässt sich anhand ihrer Vorgeschichte, wie schleppend sich die Bedeutungsbeschneidung der höfischen durch eine bürgerlich-urbane Kultur in Deutschland im direkten Vergleich mit England und Frankreich vollzog. Die bereits angesprochenen Sprachgesellschaften des vorangegangenen Jahrhunderts nämlich verdankten ihre Existenz noch der Initiative der Fürsten. Immerhin spielte die Standeszugehörigkeit bei der Berufung ihrer Mitglieder keine nennenswerte Rolle mehr. Ins Bewusstsein geraten war der damaligen Zeit die sozial, kulturell, aber auch politisch identitätsstiftende Bedeutung der eigenen Muttersprache, der ungeachtet der Lutherschen Bibelübersetzung fortbestehende orthographische, dialektale und stilistische Variantenreichtum des Deutschen schien dessen Tauglichkeit als bindungschaffendes „Medium der Verständigung zwischen Mensch und Mensch“ (50) gehörig zu konterkarieren. Dass der Erfolg eines Großprojektes, wie es die Homogenisierung einer lebenden Sprache bedeutet, andere Qualitäten als eine blaublütige Provenienz allein verlangte, dessen war man sich auf Seiten des Adels durchaus bewusst.<sup>96</sup> Die gelehrten Tischgesellschaften des Folgejahrhunderts wiederum seien, so Habermas, vor allem von „Privatleuten, die produktive Arbeit tun“, frequentiert worden, nämlich von „der städtischen Ehrbarkeit der fürstlichen Residenz“ (ebd.), einem vorrangig aus Angehörigen des akademisch geschulten Bürgertums bestehenden Sozialmilieu. Die unter den Teilnehmern darüber hinaus noch bestehenden gesellschaftlichen und ökonomischen Unterschiede wurden, ähnlich wie in Kaffeehaus und Salon, während des eigentlichen Gedankenaustauschs bedeutungslos. Die Tischgesellschaften boten, genauso wie die Kaffeehäuser und Salons, einer „der Tendenz nach permanente[n] Diskussion unter Privatleuten“ (52) einen institutionellen Rahmen. Hier galt die Autorität des Arguments deutlich

---

94 In extenso beschäftigt sich Habermas mit den „Institutionen der Öffentlichkeit“ in § 5 des „Strukturwandels“. Schon das Frankreich des 17. Jahrhunderts verstand unter dem Substantiv „[l]e public“ die Summe der „lecteurs, spectateurs, auditeurs“, der „Adressaten, Konsumenten und Kritiker der Kunst und Literatur“ (46), reservierte es allerdings zunächst noch für die Angehörigen des Hofes, des städtischen Adels sowie der bürgerlichen Oberschicht. Der französische Salon verdankt seine Entstehung einer lokalpolitischen Entscheidung Philipps von Orléans, nämlich der Verlegung der königlichen Residenz von Versailles nach Paris. Sozialgeschichtlich kam dieser Ortswechsel einem Erdbeben gleich. Durch ihn „verliert der Hof die zentrale Stellung in der Öffentlichkeit, ja seine Stellung als Öffentlichkeit. [...] Das großartige Zeremoniell weicht fast bürgerlicher Intimität.“ (46 f.)

In England musste sich die städtische nicht erst von der höfischen Kultur emanzipieren. Mit der Revolution hatte der Königshof die Bedeutung verloren, die er in Frankreich noch ein Jahrhundert bewahren sollte. In London gab es bereits im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts über 3000 Kaffeehäuser. Seine Stammgäste rekrutierten sich aus Großbürgern und Adeligen. Anders als ihr französisches Pendant verfügte die englische Aristokratie noch über eine gesellschaftliche Funktion. Daher konnten Gegenstände aus Ökonomie und Politik hier schneller zu Gegenständen des Disputs avancieren. (vgl. 47 ff.)

95 Gottsched hatte die 1677 in Leipzig gegründete „Deutschübende Poetische Gesellschaft“ 1727 übernommen und in „Deutsche Gesellschaft“ umbenannt. Zu organisieren versuchte er sie nach dem Muster der Académie française.

96 Die Sprachgesellschaften entstanden in Opposition zur Alamodenliteratur und grobianischen Dichtung. Ihr Ziel war es, die deutsche Sprache von Fremd- und Dialekteinflüssen zu befreien. Die Mitglieder wurden nach Verdiensten ausgewählt und erhielten, um die Standesunterschiede zu eskamotieren, ein Pseudonym. Den Kontakt unterein-

mehr als die standes- oder auch berufsbedingte Ausstattung mit Privilegien – vor der Vernunft waren alle Diskutanten gleich.

Ihre ersten Testläufe also bestand die liberale, diskutierende Öffentlichkeit dank einer rigorosen thematischen Fixierung auf die Literatur. Dass Privatleute ihre intellektuell-argumentativen Fertigkeiten an Gegenständen aus dem Arsenal der Ästhetik erprobten, war historisch gesehen keineswegs selbstverständlich, es kam, im Gegenteil, einem kulturgeschichtlichen Paradigmenwechsel gleich. Indem nämlich der Bedeutungsgehalt von Werken der Dichtung, der bildenden Kunst und der Musik zum Objekt des Raisonnements einer Versammlung von Privatleuten wird, sind sie einer in den Zement mehrerer Jahrhunderte gegossenen Deutungshoheit von Kirche und Staat entrissen und damit ihrer angestammten Funktion einer bloßen gesellschaftlichen Repräsentation entbunden (vgl. 52 ff.). Die Begegnung mit der Kunst steht nunmehr, statt unter dem Vorzeichen einer sozialisationsgenerierten obrigkeitshörigen bzw. religiösen Ehrfurcht, unter dem des Verstandesgebrauchs. In dem Moment aber, in dem sie ihre Rückbindung an eine herrschaftsdynastische oder auch sakrale Transzendenz verloren und damit die Aura der Invulnerabilität eingebüßt hat, bietet sie der subjektiven Wahrnehmung ihres Publikums eine offene Flanke – die Kunst avanciert zum Gegenstand von Geschmacksurteilen. Damit aber erlernt auch die Kunstkritik das Laufen.

Denen, die Gebrauch von ihr machen, bietet sie alsbald eine attraktive Möglichkeit, die eigene intellektuelle Mündigkeit unter Beweis zu stellen. Eine Galionsfigur findet die Nutzbarmachung der Vernunft für die Interpretation von Werken der Kunst in der neuen Profession des „Kunstrichters“. Seine Autorität verdankt auch er ausschließlich der intellektuellen Präzision, mit der er argumentiert, nicht aber dem trügerischen Hochglanz eines geerbten Adelsprädikats. Geschuldet ist seinen Argumenten auch, dass ihn die Gemeinde rasonierender Privatleute nicht nur als ihren höchsten Repräsentant, sondern darüber hinaus als ihren obersten Pädagogen betrachtet. Unabhängig davon, ob man Habermas' ökonomistischer These folgt und die Charakterisierung des profanisierten Kunstwerks als Ware akzeptiert (vgl. 52 ff.) – entscheidend ist, dass seine Lösung aus dem Kontext des staatlichen und kirchlichen Definitionspaternalismus einen Spielraum geschaffen hat, den eine bürgerlich-liberale Öffentlichkeit für ihre Argumentationsexerziten und damit für die Einübung einer elementaren Fertigkeit der parlamentarisch-demokratischen Meinungsbildung zu nutzen wusste. Habermas würdigt den historischen Beitrag des Raisonnements über den Gegenstand Literatur wie folgt:

---

ander pflegte man noch vorwiegend auf den Wegen des Briefverkehrs. Die erste deutsche Sprachgesellschaft war die 1617 in Weimar durch Ludwig von Anhalt-Köthen gegründete „Fruchtbringende Gesellschaft“ mit in Spitzenzeiten über 500 Mitgliedern.

„Der Prozess, in dem die obrigkeitlich reglementierte Öffentlichkeit vom Publikum der rätsonierenden Privatleute angeeignet und als eine Sphäre der Kritik an der öffentlichen Gewalt etabliert wird, vollzieht sich als Umfunktionierung der schon mit Einrichtungen des Publikums und Plattformen der Diskussion ausgestatteten literarischen Öffentlichkeit. Durch diese vermittelt, geht der Erfahrungszusammenhang der publikumsbezogenen Privatheit auch in die politische Öffentlichkeit ein.“ (69)

Seinen Ausgang nahm auch dieser Prozess nicht in Deutschland, sondern in England; dort erkannte man die Notwendigkeit, den Urteilen der Kunstrichter ein größeres Publikum zu verschaffen, zuerst. Es war die Presse, die diesem Ansinnen aufgrund ihrer distributiven Möglichkeiten eine realistische Erfolgsperspektive zu geben schien. Natürlich war der Prozess ihrer Adaption durch die Öffentlichkeit auch in Deutschland ein höchst komplexer. Die staatliche Verwaltung hatte die Gesellschaft durch den Aufbau eines Pressewesens längst „zu einer im spezifischen Sinne öffentlichen Angelegenheit“ gemacht, man brauchte sie, die Presse, nunmehr nur noch „umzufunktionieren“ (39). In Mode kam dabei zunächst das Genre Zeitschrift, in einem ersten Schritt noch als handgeschriebene Korrespondenz, in einem zweiten in einer monatlich oder sogar wöchentlich erscheinenden gedruckten Version. Sie zerfiel alsbald in zwei Untergruppen: in die moralische Wochenschrift und das kritische Journal. In erstgenannter fand die Kaffeehausdiskussion noch einen publizistisch verlängerten Arm, die zweitgenannte hingegen war um ein thematisch wie formal eigenständigeres Profil bemüht.<sup>97</sup> Für die Geschichte der deutschsprachigen Zeitungspublizistik von maßgeblicher Bedeutung waren die ab 1688 von Thomasius in Leipzig herausgegebenen *Monatsgespräche*; prägen sollten sie eine ganze Filiation von Zeitschriften, die neben der Kritik und Rezensionen von Werken des Schrifttums auch Beiträgen pädagogisch instruktiven Inhalts Raum boten. Gerichtet waren die Blätter dieses Typs zunächst an eine Leserschaft „gebildete[r] Laien“ (ebd.). Erst als der „gelehrte[] Artikel“ (ebd.) im 18. Jahrhundert auch die Tagespresse eroberte, erlebte das Format des schriftlichen Rätsonnements seinen Durchbruch auch auf breiter Front.<sup>98</sup>

Auch die Zusammenfassung der historischen Kapitel des Habermasschen „Strukturwandels“ sollte verdeutlicht haben, dass die Weimarer Rundfragen keine creatio ex nihilo waren. Die Presse war bei alldem keineswegs der einzige Transmissionsriemen bildungsbürgerlichen Standes- und Sendungsbewusstseins. In einem Exkurs über Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“<sup>99</sup> widmet sich Habermas einem zweiten: der Theaterbühne. Auch wenn das Theater als

---

97 Das erste kritische Journal waren die von Otto Mencke begründeten *Acta eruditorum*, zu den einschlägigen moralischen Wochenschriften des beginnenden 18. Jahrhunderts gehörten *Der Biedermann*, *Der Patriot* und *Die unvernünftigen Tadelrinnen*.

98 Dass die Selbstbefreiung des bürgerlich-akademischen Milieus keineswegs immer im Handstreich gelang, veranschaulicht das Beispiel der Geschichte des Hallenser Intelligenzblatts. In seinem Falle erfolgte die Rekrutierung von Beiträgen zunächst noch auf königliches Geheiß. So ermahnte ein Schreiben des preußischen Königs die Professoren aller Fakultäten, „eine besondere, in reiner und deutlicher Schreibart verfasste Anmerkung bei dem Anzeig directorio zeitig und längstens Donnerstages“ [sic!] (zit. nach a. a. O. 40) vorzulegen.

99 Er trägt den Titel: „Exkurs: Das Ende der repräsentativen Öffentlichkeit, illustriert am Beispiel Wilhelm Meisters“

thematischer Schwerpunkt eines Teils der Rundfragen für die vorliegende Arbeit einen Gegenstand lediglich zweiter Ordnung darstellt, lohnt sich der Blick auf diesen Exkurs durchaus. Was den Goethe-Roman für den Sozialphilosophen Habermas interessant macht, ist die literarisch subtile Beschreibung der Unfähigkeit des Bürgertums, eine schichtenspezifische Repräsentationskultur zu entwickeln. Unschlagbar ist es, genau wie die Aristokratie, in nur einer Disziplin: „Der Edelmann ist, was er repräsentiert, der Bürger [aber], was er produziert: [...]“ (26 f.) Die Bestellung beider Felder hat sich als sozial derart identitätsstiftend erwiesen, dass sich jeder, der den Grenzübertritt wagt, der Lächerlichkeit preisgibt. Innerhalb der kunstbegeisterten Fraktion des Bürgertums aber, der mit der Gestalt des Wilhelm Meister ein literarisches Denkmal gesetzt wird, hat sich die uraristokratische Affinität zur Repräsentanz erhalten können. Die einzige Möglichkeit, den Lebensstil der alten, repräsentativen Öffentlichkeit zu imitieren, ohne von den Vertretern des eigenen Standes dafür verspottet zu werden, scheint dem Bürgertum das Theater zu bieten. Für Wilhelm ist es zu einer „Öffentlichkeitsersatz“ (27) geworden.

Auch das Theater aber ist von der Verbürgerlichungswelle längst erfasst worden. Wilhelm hat sich von seinem durchaus milieutypischen Idealismus gleich zweimal blenden lassen, zum einen, weil er um die Morbidität der repräsentativen Öffentlichkeit zwar weiß, der Palette ihrer Selbstvermarktungsmöglichkeiten aber trotzdem habhaft werden will, zum zweiten, weil er sich eine dieser Möglichkeiten mit dem Theater zu erschließen sucht, mit einer Kunstform, deren Rezipienten sich längst aus der neuen, bürgerlichen Öffentlichkeit rekrutieren und von der Bühne mithin kein farbenreich kostümiertes Bekenntnis zum Gestern, sondern den Startschuss für die Revolution erwarten. Die Sozial- und Ideengeschichte also war schneller als er, damit musste, so Habermas' Fazit, „Wilhelm Meisters theatralische Sendung scheitern“. (ebd.) In einem klassischen Sinne tragisch ist dieses Scheitern allerdings nur aus dramenhistorischer Perspektive. Für die Tragödie der Antike nämlich ist der tragische Konflikt das Movens eines Prozesses mit tödlichem Ende. Mit dem Bildungsroman, wie ihn der „Wilhelm Meister“ darstellt, konnte sich dagegen eine literarische Form etablieren, die den Konflikt zu einem Katalysator der Selbsterkenntnis umgerüstet hat. Sein Vorhang fällt nicht über dem Leichnam eines an den eigenen schicksalhaften Verstrickungen zugrunde gegangenen Protagonisten, er schließt sein letztes Kapitel vielmehr über einem erfahrungsgereiften Realisten. Sein Durchbruch fiel nicht von ungefähr in die Epoche der Emanzipation des Bürgertums.



## II.6 Zeitungen und Zeitschriften. Die Beteiligten Printmedien

Pressegeschichtlich war die Weimarer Republik in erster Linie eine Phase der Rekonvaleszenz. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte den Printmedien ein wahrhaft goldenes Zeitalter beschert. Sowohl die Zeitungen als auch die Zeitschriften erlebten in den Jahrzehnten zwischen Jahrhundertmitte und Ausbruch des Ersten Weltkriegs einen signifikanten Zuwachs an neuen Titeln. Zu Kriegsbeginn gab es im Deutschen Reich zwischen 3900 und 4200 Tages- und Wochenzeitungen. Bis 1924 ging etwa ein Viertel davon ein, bedingt durch Krieg und Inflation. (vgl. Stöber: 159) Noch viel heftiger traf es die Zeitschriften. Auch sie hatten dank eines wachsenden Bedürfnisses nach profunderer Information aus den Bereichen Politik, Wirtschaft und Kultur zunächst einen anhaltenden Aufschwung verzeichnen können. Am Vorabend des Kriegs zählte man 6421 Titel. Um 1920 aber hatte sich diese Zahl wieder halbiert. Erst 1929, vor Beginn der Weltwirtschaftskrise, war es gelungen, mit 7303 Titeln das Vorkriegsniveau nicht nur wieder zu erreichen, sondern sogar leicht zu überbieten. Die Folgen der Weltwirtschaftskrise sollte die Struktur der deutschen Zeitungslandschaft weitestgehend unbeschadet überstehen; die eigentlichen Flurschäden richteten erst die 1933 einsetzende Zwangseinstellungen zahlreicher weltanschaulich oder redaktionspolitisch nunmehr missliebiger Blätter an. (vgl. ebd.)

Unter der Massenarbeitslosigkeit der Jahre nach 1929 sollte allerdings eine andere zentrale pressestatistische Größe leiden: die Auflagenhöhe. Auch an ihrer Entwicklung lässt sich das gesellschaftliche Standing der Printmedien in den Jahren von Kaiserreich und Weimarer Republik ablesen. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts verzeichnete auch sie zunächst immer neue Rekorde. In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg erreichten alle Printmedien zusammen eine Gesamtauflage von 18 bis 25 Millionen. Erst während des Krieges begann sie zu stagnieren oder sogar zurückzugehen. (vgl. 161) Ein Traditionsblatt wie die VZ etwa erreichte 1848 noch eine Auflagenhöhe von 24.000 und wuchs bis 1918 auf 80.000. In den Folgejahren ging diese Zahl kontinuierlich zurück, auf 65.370 1928 und auf nur noch 41.000 1934, dem Jahr der Liquidierung. (vgl. 237)<sup>100</sup> Zumal die zwei- bis dreimal pro Tag erscheinenden Zeitungen, bis dato der schnellste Nachrichtenmultiplikator, litten stark unter dem Avancement des Radios zum neuen Massenmedium. Anders als häufig befürchtet läutete der Rundfunk zwar längst noch nicht das Verschwinden der Zeitung als solcher ein, wohl aber „das Ende [der] mehrfach

---

<sup>100</sup> Die Auflagenentwicklung der beiden anderen namhaften bürgerlich-liberalen Tageszeitungen der Weimarer Zeit folgte dem gleichen Muster:

– Frankfurter Zeitung (Erscheinungszeitraum: 27. 8. 1856 – 31. 8. 1943): 34.800 Exemplare (1890), 170.000 (1917) und 100.000 (1934)

– Berliner Tageblatt (1. 1. 1872 – 31. 3. 1939): 5.000 (1872), 68.000 (1900), 230.000 (1914) und 150.000 (1931) (vgl. Stöber: 237)



tägliche[n] Erscheinungsweise.“ (164) Die VZ beispielsweise stellte im November 1933 ihre zweite Tagsausgabe ein.

Zu den Zeitschriften, die den öffentlichen Diskurs der Weimarer Republik prägen sollten, gehörten viele, die bereits im Kaiserreich gegründet worden waren. Der von Alfred Estermann unternommene Versuch, die Publikationen der Jahre um 1900 zu typologisieren, ist daher ohne größere Abstriche auf die Situation der 1920er und frühen -30er Jahre übertragbar. Drei dieser Typen seien hier kurz genannt: 1. Zeitschriften, deren Aufmerksamkeit sich wie Maximilian Hardens *Die Zukunft* (1892 – 1922), Friedrich Naumanns *Die Hilfe. Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst* (1895 – 1943) oder Eugen Dietrichs *Die Tat. Wege zu freiem Menschentum* (1909 – 1938) „gleichermaßen auf die Berichterstattung politischer wie kultureller [...] Entwicklungen“ (Estermann: 93) konzentrierten, 2. künstlerisch-literarische Periodika wie etwa der *Simplicissimus* (1896 – 1944) und schließlich 3. Theaterzeitschriften wie *Die Scene*, ein 1911 gegründetes und bis 1933 existierendes, auf seinem Gebiet führendes und im analytischen Teil dieser Arbeit mit zwei Rundfragen vertretenes Printmedium. Im Allgemeinen war die Auflagenzahl der Zeitschriften aufgrund ihrer thematischen Spezifizierung weitaus niedriger als die der überregionalen Tagespresse. Selbst renommierte Publikationen wie *Die Weltbühne* oder *Das Tage-Buch* sollten in Bestzeiten nur knapp 30.000 Abonnenten erreichen. (vgl. Stöber: 165)<sup>101</sup>

Im analytischen Teil der vorliegenden Arbeit werden vor allem zwei Tageszeitungen zitiert: die VZ und der BBC. Zumal die *Vossische* war zum Zeitpunkt der Konstituierung der Republik längst eine Institution. Als sie am 31. März 1934 zum letzten Mal erschien, konnte sie auf eine gut zweihundertjährige Geschichte zurückblicken. Am 18. Februar 1721 hatte Friedrich Wilhelm I., seit 1713 König in Preußen, Johann Lorentz' *Berlinischen Ordinairen Zeitung* die Lizenz entzogen und Johann Andreas Rüdiger das Privileg für ein Zeitungsmonopol übertragen. Eine Woche später, am 25. Februar, gibt dieser die erste Nummer der *Berlinischen Privilegirten Zeitung* heraus. (vgl. Lindemann: 157 ff.) Nachdem Rüdiger 1751 ohne männliche Nachkommen verstorben und das Blatt an seinen Schwiegersohn Christian Friedrich Voss gefallen war, bürgerte sich die Bezeichnung „die Vossische“ ein.<sup>102</sup> Sie erschien zunächst dreimal pro Woche mit einem Umfang von vier Seiten und einer Auflage von 150 bis 200 Exemplaren. Seit 1801 gehörte sie der Familie Lessing – die Tochter Christian Voss' hatte einen Bruder des 1781 verstorbenen Dichters geheiratet.

---

<sup>101</sup> Haacke/Pötter sprechen in Bezug auf die Weltbühne von einer Auflage von etwa 12000 Exemplaren 1927. (vgl. 369)

<sup>102</sup> Offiziell trug das Blatt den Namen Vossische Zeitung erst seit 1910. Ihr Gründungsjahr gab sie im Titelkopf bis zuletzt mit 1704 an. In diesem Jahr soll Johann Michael Rüdiger, der Vater Johann Andreas Rüdigers, das Diarium, ein der Überlieferung nach wöchentlich erscheinendes Nachrichtenblatt, gegründet haben. Aus ihm wurde später die Berlinische Privilegirte. (vgl. Jasper 2001: 101) Andere Quellen sprechen davon, dass Rüdiger, als er Lorentz' Lizenz übertragen bekam, an die Zählung der Berlinischen Ordinairen einfach anknüpfen – auch sie war 1704 gegründet worden. (vgl. Lindemann: 157)

Den nächsten gravierenden institutionellen Einschnitt in der Geschichte des Blatts stellte das Jahr des Beginns des Ersten Weltkriegs dar. 1911 war die VZ an das Bankhaus Speyer-Ellissen gefallen. Am 1. Januar 1914 übernahm sie der Ullstein Verlag. (vgl. Mendelssohn 1982: 219 ff.) Er sollte Berlins älteste Zeitung die letzten zwei Jahrzehnte ihres Bestehens herausgeben. Für Koszyk hatte sich die Pentarchie der Ullstein-Brüder damit „im Bereich gutbürgerlicher Zeitungslektüre“ (Koszyk: 251) zurückgemeldet. Tatsächlich gelang es der Redaktion, zahlreiche namhafte Journalistinnen, aber auch junge Talente zu verpflichten, darunter Monty Jacobs, seit 1921 Feuilletonchef, Hans Zehrer, seit 1923 außenpolitischer Redakteur, und vor allem Georg Bernhard, als Chefredakteur zwischen 1920 und 1930 die prägende Gestalt der Weimar-Kapitels in der Chronik der VZ.<sup>103</sup> Wie Theodor Wolff, sein Kollege vom Berliner *Tageblatt*, war Bernhard Mitglied der DDP, von 1928 bis 1930 saß er für die Partei im Reichstag. Sein Rücktritt als Chefredakteur sollte nicht ganz freiwillig erfolgen. Er war der letzte Akt in einem Drama um Franz Ullstein, im Verlag zuständig für den Zeitungsbereich, und seine Ehe mit Rosie Gräfenberg, einer geschiedenen Journalistin, die man der Spionagetätigkeit verdächtigte. (vgl. 253 ff.) Bernhards Weggang im Oktober 1930 nahm der Verlag zum Anlass für einen durchgreifenden Personalwechsel, links- oder liberalorientiert, zumeist jüdischer Redakteure wurden „durch so genannte Arier und handfest Nationalisten“ (256) ersetzt. Der parlamentarisch-demokratisch Grundausrichtung, die die VZ in den zwanziger Jahren neben der *Frankfurter Zeitung* und dem *Berliner Tageblatt* zum führenden linksliberalen Printmedium der Weimarer Republik gemacht hatte, tat das allerdings noch keinen Abbruch. Beinahe legendär war ihr Aufruf vor den Reichstagswahlen im Juli 1932, für die republiktreuen Parteien der ehemaligen Weimarer Koalition zu stimmen. (vgl. 257)

Deutlich jünger als die VZ war der BBC. Seine Gründung fiel in die zeitungseuphorische zweite Hälfte des 19. Jahrhundert. Er erschien zunächst als wöchentliche Wirtschaftsbeilage der im Juli 1855 auf Bismarcks Veranlassung von Hermann Killisch von Horn gegründete *Berliner Finanz-Zeitung*, eines „publizistische[n] Organ[s] für die Börse“ (Mendelssohn 1982: 457), dessen Leserschaft sich vornehmlich aus den Kreisen des höheren Militärs und des Großgrundbesitzes rekrutierte. Ein gutes Jahrzehnt später, am 1. Oktober 1868, formte

---

103 Jacobs (1875 – 1945), der in Stettin geborene Sohn eines englischen Geschäftsmanns, hatte 1905 als Nachfolger von Fritz Mauthner die Theaterkritik beim Berliner Tageblatt übernommen. 1914 wechselte er zur VZ und beerbte dort Eloesser, ebenfalls als Theaterkritiker. Zum Feuilletonchef der Vossischen arriviert er 1921. Er starb, von den Nationalsozialisten entlassen und aus Deutschland vertrieben, in London.

Zehrer (1899 – 1966) ging einen für einen Redakteur der VZ eher ungewöhnlichen Weg: Er gab zwischen 1928 und 1933 Die Tat heraus, in den Weimarer Jahren ein publizistisches Forum der bürgerlich-neokonservativen Rechten. (vgl. Haacke/Pötter: 349 ff.)

Bernhard (1875 – 1944) schrieb zunächst, unter dem Pseudonym Gracchus, für die Welt am Montag. Bis 1903 war er Handelsredakteur bei der Berliner Zeitung und der Berliner Morgenpost. Nebenher war er Mitarbeiter von Hardens Zukunft. Seit 1908 war er beim Ullstein Verlag beschäftigt. Bis 1930 fungierte er außerdem als Vorsitzender des Reichsverbands der deutschen Presse.

George Davidsohn aus dieser Beilage eine selbstständige, täglich erscheinende Zeitung.<sup>104</sup> Der BBC schärfte in den Folgejahrzehnten nicht nur sein wirtschafts-, sondern auch und gerade sein kulturjournalistisches Profil. Dass dieser für die deutsche Presselandschaft eher ungewöhnliche Spagat gelang, dass das Blatt „in allen Sparten ungewöhnlich lebendig und in ungewöhnlich gutem geschliffenem Deutsch geschrieben war“ (ebd.), ist ganz wesentlich der Persönlichkeit Emil Faktors zu verdanken, der, von Hause aus eigentlich Theater- und Literaturkritiker, von 1915 bis 1933, an der Redaktionsspitze stand.<sup>105</sup> Den Bereich Theater- und Filmkritik betraute zwischen 1922 und 1933 Herbert Ihering. 1927 erreichte der BBC eine Auflagenhöhe von 40.000 Exemplaren. Seine Leser fand er vornehmlich in den Reihen des rechtsliberalen Bürgertums. Da er aber, nicht zuletzt aufgrund seines strahlkräftigen Feuilletons, bei den Nationalsozialisten in den Ruf der Linkslastigkeit geraten sollte, wurde er am 1. Januar 1934 wieder mit der *Berliner Finanz-Zeitung* verschmolzen. (vgl. ebd./Oschilewski: 80 f.)

## II.7 Überforderte Moderne. Carl Schmitts Kritik an der Kommunikationsform Debatte

Bei der Meinungsbildung waren die Printmedien auch vor der Erfindung des Radios nicht auf sich selbst gestellt. Schon dem Kaffeehaus und seinen kontinentaleuropäischen Pendants war es gelungen, das öffentliche Raisonement zum Organisationsprinzip des bürgerlichen Rechtsstaats zu machen. Es war die ursprünglich literarische, im Laufe der Zeit aber auch mit Gegenständen aus den Bereichen von Politik und Wirtschaft vertraut gewordene Debatte, die sich in den Plenar- und Gerichtssälen des demokratischen Zeitalters als Standardform der Kommunikation durchsetzen sollte. Ihre Definition als Austausch von Argument und Gegenargument griff, wie Habermas im „Strukturwandel“ unterstrichen hat, auf einen die Gerechtigkeitserfahrung mit dem Mehrheitsprinzip verknüpfenden Ansatz der Kantischen Moralphilosophie zurück – gerecht ist ein Gesetz demnach genau dann, wenn es von einer Mehrheit der Individuen seines Geltungsbereichs akzeptiert wird. Fortan also sollte sich die Gesetzgebung, animiert durch die Perspektive einer Teilhabe an der Gerechtigkeit, auf dem Weg einer überzeugungsgestützten und mehrheitsorientierten Argumentation vollziehen und nicht mehr auf dem der Indoktrination durch König oder Fürst. Hinsichtlich seiner Praktikabilität ist dieses Modell bekanntermaßen schnell an die Grenzen seiner Belastbarkeit gestoßen; der Kom-

---

104 Davidsohn (1835 – 1897) war der erste Vertreter der Berliner Presse, der sich für die Werke Richard Wagners einsetzte.

105 Faktor (1876 – 1942) arbeitete zunächst für den Tag, bevor er 1912 zum BBC wechselte. Zunächst fungierte er dort als Feuilletonchef. Seinen Posten als Chefredakteur musste er aufgrund seiner jüdischen Herkunft räumen. Die Nazis deportierten ihn ins Ghetto in Lodz. Dort kam er zu Tode.

plexität der Probleme der Alltagswirklichkeit wurde die idealistische Dramaturgie der klassischen Kaffeehausdebatte genauso wenig Herr wie der sich immer weiter ausdifferenzierenden Meinungsvielfalt. Ein Lösungsangebot schienen Parteienbildung und Parlamentarismus bereitzuhalten. Die frühen Zeitschriften hatten dem Prozess der Meinungsbildung zu einer über den engen Rahmen der Diskussionszirkel hinausgehenden Breitenwirkung verholfen, die repräsentative Demokratie suchte ihm mit der Einrichtung eines Parlaments ein hohes Maß an Effizienz zu verschaffen.

Zu den fraglos profiliertesten Kritikern dieser Organisationsform von Politik, wie sie im 19. Jahrhundert geprägt und in die Verfassung auch der Weimarer Republik eingeflossen war, gehörte Carl Schmitt. Habermas' politische Sozialisation sollte in die frühen 1940er Jahre fallen, mit dem Bekenntnis zur Idee des liberalen Verfassungsstaats zog er die Lehren aus der persönlichen Negativerfahrung mit NS-Diktatur und Weltkrieg. Schmitt hingegen war ein Zeitgenosse der Weimarer Republik. In Schriften wie „Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus“ (1923), „Der Begriff des Politischen“ (1927) und „Legalität und Legitimität“ (1932) hat er sich der Analyse ihrer chronischen Funktionsschwierigkeiten gewidmet. Verantwortlich gemacht hat er dabei nicht nur die vermeintlichen Konstruktionsfehler des Verfassungsentwurfs seines Fachkollegen Hugo Preuß, sondern die Prinzipien des liberalen Verfassungsstaats ganz generell.<sup>106</sup>

Zunächst ein Blick auf die „Geistesgeschichtliche Lage“. Publiziert wurde der Text 1923. Sein historischer Bezugsrahmen ist damit die von politischer und wirtschaftlicher Instabilität gekennzeichnete Frühphase der Republik. Bei der Definition des Parlamentarismus fallen zwei aus der Lektüre des „Strukturwandels“ bereits vertraute Schlagworte: Öffentlichkeit und Diskussion. Sie bilden schon bei Schmitt eine notwendige Bedingung der Funktionstüchtigkeit des Parlamentarismus. In den Mittelpunkt seiner Ausführungen rückt die Kritik am Wahrheits- und Richtigkeitsanspruch des Gesetzgebungsstaats bürgerlich-liberaler Provenienz. Der Parlamentarismus selbst steht und fällt mit dem Glauben, „dass die öffentliche Diskussion die relative Wahrheit mehrheitsfähiger Entscheidung ermittelt.“ (Mehring: 38) Dieses politphilosophische Axiom aber, das konsekutive Abhängigkeitsverhältnis wahrer und richtiger Gesetze von einer Abstimmungsmehrheit im Parlament, scheint seine Gültigkeit nach und nach zu verlieren, dem Glauben an die „diskutierende Öffentlichkeit“ prophezeit Schmitt eine baldige „furchtbare Desillusion“ (Schmitt <sup>7</sup>1991: 63) auf breiter gesellschaftli-

---

106 Die genannten Publikationen mögen analytisch noch so scharfsinnig sein, vergessen werden sollte darüber nicht, dass sich Schmitt mit ihren Kernbotschaften nolens volens auf die Seite derer geschlagen hatte, die die Auflösung der Republik unter zum Teil heftiger Verhöhnung des Intellekts betrieben haben.

cher Front.<sup>107</sup> Damit aber würden auch die beiden Vorformen des Parlamentarismus, nämlich Versammlungsrede und Zeitungsartikel, ihre historisch gewachsene Basis verlieren und schnell in der politischen Bedeutungslosigkeit versinken (vgl. ebd.).

Diese Kritik am Parlamentarismus gleich zu Beginn der Weimarer Zeit ist umso tragischer, als er seiner fast schon doktrinen Geringachtung durch die Spitze des wilhelminischen Kaiserreichs gerade erst entkommen war und in der staatlichen Ordnung des nachmonarchischen Deutschland eine neue institutionelle Heimstatt zu finden hoffte. Das Modell, durch das Schmitt ihn abgelöst sehen will, ist die Demokratie, eine Demokratie im Sinne einer voluntaristisch-plebiszitären Volksherrschaft freilich. Die parlamentarisch-repräsentative, auch in der Weimarer Verfassung verankerte Variante der Demokratie kommt aus seiner Sicht einer *Contradictio in Adjecto* gleich. Die Repräsentativität von Herrschaft war das angestammte Formprinzip der Dynastie, dasjenige der Demokratie aber ist die Identität von Herrschern und Beherrschten. Da sich nun der Parlamentarismus das Prinzip der Repräsentativität zueigen gemacht hat, hätte er Schmitt zufolge den Anspruch, den Willen des gesamten Volkes zu artikulieren, im Grunde nie erheben dürfen. Nirgendwo treten die Divergenzen zwischen beiden Herrschaftsformen derart deutlich zutage wie im Rahmen der konkreten politischen Entscheidungsfindung. Im Parlamentarismus vollzieht sie sich auf den bisweilen tatsächlich eher verschlungenen Wegen der Debatte, in der Demokratie hingegen fernab jeder argumentativen Rationalität qua Plebiszit.<sup>108</sup> Schmitt stellt in diesem Kontext auch klar, dass die seinerzeit allenthalben lautstark beschworene Existenzkrise der Demokratie bei Lichte betrachtet eine des Parlamentarismus ist. (vgl. 21) Zu Papier gebracht worden ist die „Geistesgeschichtliche Lage“ nicht zuletzt in der Absicht, die beiden vor allem in der Alltagssprache, bisweilen aber auch in Fachkreisen ganz unbekümmert synonym gebrauchten Begriffen wieder zu trennen, um eine plebiszitär organisierte Demokratie nach der absehbaren Implosion des Parlamentarismus als historisch unbelastetes Modell politischer Praxis in Stellung bringen zu können.<sup>109</sup>

Seine Kritik macht Schmitt an gleich mehreren Aspekten der parlamentarischen Alltagsarbeit fest. Dazu gehören vor allem das die Landschaft der im Reichstag vertretenden Parteien stark parzellierende und eine weltanschaulich homogene Regierungskonstellation im Grunde unmöglich machende Verhältniswahlrecht sowie die parlamentsexterne Einflussnahme auf die Entscheidungen der Volksvertreter. Beide pervertieren das Prinzip der öffentlichen Debatte

---

107 Die Situation des gegenwärtigen Parlamentarismus sei im Wesentlichen deshalb so kritisch, „weil die Entwicklung der modernen Massendemokratie die argumentierende öffentliche Diskussion zu einer leeren Formalität gemacht hat.“ (Schmitt 71991: 10)

108 „[G]overnment by discussion“ (13) sei eine Losung des Liberalismus, keine der Demokratie.

109 Schmitt spricht vom „Unterschied von liberal-parlamentarischen und massendemokratischen Ideen“ (7). Seine Kritik am Parlamentarismus ist dabei keineswegs allein ideologisch begründet. Sie zieht durchaus auch die Konsequenzen aus einem empirisch historischen Legitimitätsproblem seiner Institutionen. Völlig frei von polemischen

und damit auch den Anspruch der parlamentarisch generierten Gesetze auf Wahrheit und Gerechtigkeit. Im Falle des ersten Punkts nimmt Schmitt die Kommunikationsgewohnheiten der politischen Parteien und der Gruppen ihrer Vertreter im Parlament, der Fraktionen also, ins Visier. Die meisten der in Zeiten von Koalitionsregierungen zwischen den beteiligten Fraktionen ausgehandelten Gesetze trägt für ihn das Stigma des Kompromisses – er scheint die einzige Möglichkeit zu bieten, den Auswüchsen des Meinungspluralismus der Parteien und Fraktionen überhaupt noch Herr zu werden. Fröhliche Urstände feiert die vordemokratische „Arkanpraxis“ (62) aber auch im Falle des zweiten Punkts. Verletzt sieht Schmitt hier das Prinzip der Entscheidungsunabhängigkeit der Legislativgewalt. Die öffentliche Debatte definiert er als Austausch von Meinungen, „der von dem Zwecke beherrscht ist, den Gegner mit rationalen Argumenten von einer Wahrheit und Richtigkeit zu überzeugen oder sich von der Wahrheit und Richtigkeit überzeugen zu lassen.“ (9) Die Entfremdung dieses Zwecks durch Rationalitätsexterne Faktoren ist dabei nicht erst bei Habermas ein Thema. Schon Schmitt stellt fest, dass vieles von dem, was „die Vertreter großkapitalistischer Interessensverbände im engsten Komitee abmachen“ (62), häufig wichtiger sei als ein parlamentarischer Beschluss, schon er moniert, dass die „große[n] politische[n] und wirtschaftliche[n] Entscheidungen, in denen heute das Schicksal der Menschen liegt, [...] nicht mehr das Ergebnis einer Balancierung der Meinungen in öffentlicher Rede und Gegenrede“ (ebd.) seien.<sup>110</sup>

Die Kritik an Anspruch und Wirklichkeit der Weimarer Reichsverfassung sollte der Grundtenor auch dessen bleiben, was Schmitt in den Folgejahren zu Papier bringt. „Der Begriff des Politischen“, ein Titel aus dem Jahr 1927, stellt den Liberalismus an den Pranger, weil er mit seinem Durchbruch als Weltanschauungslehre des emanzipierten Bürgertums des 19. Jahrhunderts das traditionelle Repertoire politischer Grundbegriffe neu geordnet hat. Betroffen von dieser Umwertung war auch das antagonistische Grundprinzip des Politischen: die Unterscheidung zwischen Freund und Feind.<sup>111</sup> Folgt man Schmitt, so hat sich der Liberalismus bei der Abwicklung dieses Prinzips selbst eine Falle gestellt. Die Semantik des herkömmlichen politischen Vokabulars nämlich hat er ausgerechnet auf der Folie eines anderen klassischen Widerspruchs verwischen wollen: auf derjenigen der Unterteilung der Welt in eine materielle und eine immaterielle Hemisphäre. Den Begriff des Feindes etwa hat er „von der Geschäfts-

---

Attitüden ist sie allerdings auch wieder nicht. Die griffigste Formel in diesem Kontext liefert sicher der Vergleich der Aufrechterhaltung parlamentarischer Strukturen mit einem Heizkörper, der mit roten Flammen bemalt ist. (vgl. 10)

<sup>110</sup> Gemessen daran seien „die Objekte jener Kabinettspolitik des 17. und 18. Jahrhunderts“ (63) harmlos und idyllisch gewesen.

<sup>111</sup> Abgeleitet hat Schmitt diese häufig zitierte Wendung aus den Antinomien anderer klassischer Teilbereiche der theoretischen und praktischen Philosophie. So wie man im Moralischen zwischen gut und böse, im Ästhetischen zwischen schön und hässlich und im Ökonomischen zwischen rentabel und nichtrentabel unterscheidet, so im Politischen eben zwischen Freund und Feind. (vgl. Schmitt 1991: 26) Betont hat er allerdings, dass diese Differenzierung eine „Begriffsbestimmung im Sinne eines Kriteriums“ enthalte, nicht aber im Sinne einer „erschöpfende Definition oder Inhaltsangabe.“ (ebd.)



seite her in einen Konkurrenten [und] von der Geistseite her in einen Diskussionsgegner aufzulösen versucht.“ (Schmitt <sup>3</sup>1991: 28) Vereinfacht hat das das Management des politischen Alltags einer hochkomplexen Industriegesellschaft in keiner Weise. Für Schmitt ist die klassische Freund-Feind-Unterscheidung, ungeachtet der politischen und wirtschaftlichen Stabilität, die die mittleren und späten zwanziger Jahre der Weimarer Republik bescherten, ein weitaus effizienteres Modell der Lösung politischer Konflikte als der Liberalismus mit seiner strukturellen Affinität zur Kompromissfindung. Welche Staatsform die „Homogenität“ am ehesten herzustellen und alles „Fremde und Ungleiche“ (14) am nachhaltigsten zu isolieren in der Lage ist, findet sich bereits in der „Geistesgeschichtlichen Lage“ dargelegt: die Form der plebisitären Demokratie.<sup>112</sup>

In „Legalität und Legitimität“ schließlich ist eine von der Fetischisierung des Kompromisses ausgehende konkrete Gefahr beim Namen genannt: der Bürgerkrieg. Publiziert wurde die Schrift 1932, in einer Phase der Republik also, die zu Geschichtsoptimismus tatsächlich kaum noch Anlass bot. Die Kanzler Brüning und von Papen regierten mit wechselnden Reichstagsmehrheiten bzw. hingen vom Vertrauen allein des Staatsoberhauptes ab; es dürfte daher kaum verwundern, dass die Ablehnung des parlamentarischen Gesetzgebungsstaats, die zeitgenössische Variante des liberalen Rechtsstaats des 19. Jahrhunderts (vgl. Schmitt 1993: 7), noch schroffer ausfällt als in Schmitts Arbeiten der frühen zwanziger Jahre. Was „Legalität und Legitimität“ interessant macht, ist die Auslotung der politischen Dimension des für eine Massengesellschaft wie die der Weimarer Republik typischen Interessenspluralismus. Das Legalitätsprinzip findet seinen Ausdruck im repräsentativ-demokratischen Gesetzgebungsstaat. Mit der Debatte hat sich der Parlamentarismus die bürgerlich-aufgeklärte Standardpraxis der Kanalisierung des Ideen- und Meinungspluralismus zu eigen gemacht – an dessen materialistischer Fortschreibung, dem Interessenspluralismus, droht er nunmehr zugrunde zu gehen. Die Beschreibung der Vertreter dieser Interessen ist nicht frei von verschwörungstheoretischen Zwischentönen: Sie bevorzugten das „Zwielicht“ eines institutionell amorphen „Zwischenzustandes“ (84 f.), sie formieren sich „bald als ‚Staat‘, bald als ‚nur soziale Größe‘ und ‚bloße Partei‘“ (85) und verwandeln dabei „alle staatlichen, föderalistischen, kommunalen, sozialrechtlichen und andere Zuständigkeiten in Positionen ihres Machtkomplexes“ (84). In Verbindung „mit anderen Partnern des pluralistischen Systems“ bilden sie schließlich „den maßgeblichen staatlichen Willen“ (ebd.). Der Parlamentarismus im klassischen Sinne eines Generators rationaler und idealer Gesetze kämpft damit längst auf verlorenem Posten, die Instrumentalisierbarkeit des konstitutionell verankerten Abstimmungsreglements hat ihn zu

---

112 Schmitt spricht hier von der „Ausscheidung oder Vernichtung des Heterogenen“. (Schmitt 71991: 14) Zusammen mit der Homogenität gehört sie zu den Wesensmerk-

einem Spielball der Träger des pluralistischen Systems degradiert. Aufgrund einer mangelnden Transparenz des legislativen Alltags führt er plötzlich ein Dasein fernab einer Gesellschaft, deren Interessen zu repräsentieren er eigentlich angetreten war.

Das Schicksal, das Schmitt dem pluralistischen Parteienstaat prophezeit, könnte düsterer kaum sein. Um der Verteidigung der Suprematie seiner Träger willen wird er bald in alle Lebensbereiche eingedrungen und damit ins Totalitäre umgeschlagen sein. (vgl. 89) Gerade die Weimarer Verfassung wird diese Entwicklung kaum noch verhindern können, schließlich hat sie, weil sie parlamentarisch-legale und plebiszitär-legitime Elemente verbindet, den alten Konflikt zwischen Liberalismus und Demokratie am Leben gehalten. Genau diesen Konflikt aber wissen die Träger des Pluralismus für sich zu nutzen. Ihre Vorherrschaft will Schmitt mit der verfassungsrechtlich in der Person des Reichspräsidenten institutionalisierten Legitimität brechen, diese Legitimität nämlich sei, so seine Einschätzung, „die einzige Art staatlicher Rechtfertigung, die heute allgemein als gültig anerkannt sein dürfte.“ (87) Eine Anerkennung der historischen Bedeutung einer aufgeklärt kritischen Öffentlichkeit wird von einem Staat wie diesem allerdings nicht zu erwarten sein, sehr wohl aber eine der „substanzielle[n] Inhalte und Kräfte des deutschen Volkes“ (90).

Schmitts Generalkritik sowohl an den handwerklichen Schwächen als auch an der ideologischen Anachronizität der Weimarer Verfassung musste natürlich auch ein Pressewesen, das auf die Existenz einer dialog- und debattenfähigen, differenziert denkenden und politisch interessierten Öffentlichkeit angewiesen war, ins Mark treffen. Aufhorchen lassen dürfte, wie sicher sich Schmitt war, mit seiner Kritik an Parlamentarismus, Liberalismus und Pluralismus ein von seinen Zeitgenossen lange schon gehegtes Ressentiment aufgegriffen zu haben. Spätestens die Ergebnisse der Reichstags- und Reichspräsidentenwahlen der dreißiger Jahre schienen ihm Recht zu geben; der wachsende Zuspruch für die totalitären Parteien des rechten und linken Rands waren nicht zuletzt Misstrauensvoten gegen die „argumentierende[] öffentliche[] Diskussion“ (Schmitt<sup>7</sup> 1991: 10) und deren Anspruch, die für eine arbeitsteilige, unter den Folgen des Weltkrieges leidenden Massengesellschaft typisch gewordenen Probleme zu lösen. Schmitt selbst hat die Ablösung des wahrheitsgläubigen Prinzips der parlamentarischen Debatte durch das identitätsstiftende des voluntaristischen Plebiszits schon viel früher gefordert, folgt man Mehring, so vollzog er mit dieser Position den geistigen Übertritt vom Katholizismus zum Faschismus italienischer Prägung (vgl. Mehring: 39) – Mussolini stand bereits seit Oktober 1922 an der Spitze des italienischen Staats. Gesetzt den Fall, Schmitt hätte Recht

---

malen der Demokratie, in der Vernichtung des Heterogenen findet die Autorität ihr Maß. Sein Beispiel in diesem Zusammenhang ist die „Türkisierung“ (ebd.) der Türkei.

gehabt und die Prinzipien des bürgerlichen Liberalismus wären tatsächlich bereits kurz nach der Konstituierung der Weimarer Republik nur noch eine „leere[] Formalität“ (Schmitt <sup>7</sup>1991: 10) gewesen, wären die Rundfragen natürlich auch nicht mehr das Ferment einer kritisch-reflexiven Öffentlichkeit, sondern eine gerade noch geduldete, flüchtige Reminiszenz an das Zeitalter der Aufklärung gewesen. Eine Position, über die zu streiten sich lohnt.

### III. Analytischer Teil

#### III.1 Nachdenken über Gott und die Welt. Der Intellektuelle als Flaneur auf dem publizistischen Boulevard

Im Mittelpunkt des ersten Kapitels des analytischen Teils soll, wie oben angedeutet, die Spezies des Weimarer Intellektuellen selbst stehen. Wer ihm wie Golo Mann oder Craig eine Mitverantwortung für die mentale Zermürbung der ersten deutschen Republik zuschreibt, sollte nicht übersehen, dass er den Boden des neuen Zeitalters mit der Hypothek einer historisch gewachsenen Apolitizität betrat. Die künstlerische Intelligenz nämlich spielte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der auch in Deutschland zahlreiche politisch und wirtschaftlich entscheidende Weichen neu gestellt wurden, eine allenfalls marginale Rolle; die Gründung des kleindeutschen Nationalstaats in den Jahren 1870/71 vollzog sich unter völligem Verzicht auf die komplementierende visionäre Kraft einer kritischen geistigen Elite. Folgt man Fähnders, so kämpften das aufgeklärte, liberale Bürgertum und die künstlerisch-literarische Intelligenz bis zur Revolution des Jahres 1848 noch für dieselben politischen und gesellschaftlichen Ideale. Erst nachdem das Paulskirchprojekt gescheitert war, zog sich diese gesellschaftliche Avantgarde aus der aktiven Politik zurück und überließ die Konstitution des „Nationalstaats auf bürgerlich-demokratischen, wirtschaftsliberalen Grundlagen [...] den preußischen Feudalschichten und ihrem Militär.“ (Fähnders: 58)

Das Bürgertum arrangierte sich im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte mit der feudalistisch-militärischen Leitkultur des Hohenzollern-Staats, mal eher stillschweigend, mal aber auch auffallend enthusiastisch. Das Milieu der damaligen Intelligenz indes beschritt zwei verschiedene Wege: Das der künstlerischen traf dabei eine völlig andere Entscheidung über die eigene gesellschaftliche Positionierung als das der akademischen. Letzterem gelang es, den Weisheit und Seriosität in ein ausbalanciertes Verhältnis bringenden Großgelehrten zum Prototyp einer gesellschaftlich akzeptierten moralischen Autorität zu machen – die Ehrfurcht vor den Professoren für Geschichte oder Nationalökonomie war „eine grundsätzliche Konstante der deutschen Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts“ (Garstka: 131). Eine lebendige Intellektuellen-tradition, die sich die Chuzpe einer Arachne oder eines Zola zueigen gemacht hätte, hatte sich aus „diesem Bündnis zwischen Idealismus mit dem preußischen Staat“ (Münch: 734) nicht entwickeln können. Fritz Ringer war es, der die kaiserdeutschen Hochschulvertreter auf den begrifflichen Nenner des Mandarins gebracht hat, die europäische Bezeichnung für den Vertreter der im traditionellen China bis zur Revolution 1911/12 die Geschehnisse in Staat und Ge-

sellschaft bestimmenden Beamtenschicht. Brunkhorst hat diese Gleichsetzung in „Der Intellektuelle im Land der Mandarine“ aufgegriffen und die deutsch-professorale Elite als ein Kartell von Gegenintellektuellen bezeichnet. Verbunden mit dieser Identifizierung war der Vorwurf, die Popularisierung des Credo der Aufklärung bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts systematisch verhindert zu haben. Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund dürfte Garstkas These zu verstehen sein, man könne eher „eine Geschichte der antiintellektuellen Bewegung im Deutschen Kaiserreich“ (Garstka: 122) schreiben als eine der intellektuellen.

Ganz anders der Weg, den die künstlerische Intelligenz wählte. In ihrem Falle lassen sich laut Fähnders „Dispositionen der gesellschaftlichen Isolation, der Marginalisierung und der gleichsam freiwilligen Annahme dieser Isolation erkennen.“ (Fähnders: 60) Der Typ des freischwebenden Intellektuellen war bereits in den das liberale Bürgertum in die politische Resignation treibenden Jahren nach der gescheiterten 48er-Revolution erfunden worden. Seine Vertreter erlebten im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts eine gleich doppelte Deklassierung, eine funktionale durch die zunehmende Ökonomisierung der Kultur und eine eher soziale durch die „ideologischen Schnitte innerhalb der eigenen Herkunftsklasse“ (Fähnders: 60), bedroht war fortan nicht weniger als die „Substanz der traditionellen Selbstbestimmung des Dichters und des Dichtens“ (60 f.). Einen tiefen Einschnitt bedeuten dabei vor allem die Jahre nach 1880, spätestens vor der subkulturellen Kulisse des Theaters des Naturalismus wurde den Künstlern nämlich bewusst, dass ihre Emanzipation von der eigenen bürgerlichen Provenienz irreversibel geworden war. An die Spitze der politisch organisierten Arbeiterschaft, deren Alltagstristesse sie auf die Bühne zu bringen suchten, setzen sie sich andererseits aber auch nicht – insofern „ist die Opposition ‚intern‘, innerbürgerliche geblieben“ (59). Diese Passivität in politischen Dingen ist der Grund dafür, dass die Mehrzahl der intellektuellengeschichtlichen Studien, wann immer sie sich auf die Suche nach den Faktoren der gesellschaftlichen Meinungsführerschaft im deutschen Kaiserreich begeben, in erster Linie die so genannten Mandarine ins Visier nehmen, die Vertreter der naturalistischen oder expressionistischen Dramatik aber übergehen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen seien von ihnen nämlich „keine Initiativen zur Intellektualisierung und Moralisierung“ (Garstka: 139) ausgegangen, bis in die Tage des Weltkriegs hätten sie „kaum öffentlich beachtete Initiativen im Namen eines wie auch immer gearteten Ideals gestartet oder eine kritische Position in strittigen Fragen innerhalb der Gesellschaft kundgetan“ (140).

Die Intellektuellen der Weimarer Republik indes standen, völlig unabhängig von der Generationzugehörigkeit und ihrer Reaktion auf die Burgfriedensrhetorik des Jahres 1914, unter dem Trauma des Kriegs. Unter dem Label des Expressionismus hatten sich gerade jüngere Künst-

ler ihre Wut über die Determinierung der Wirklichkeit durch einen als unmenschlich empfundenen staatlichen Paternalismus regelrecht herausgeschrien. Mit der „oft inkriminierte[n] Intelligenz der expressionistischen Generation“ (Fähnders: 212) sollte sich nach langen Jahrzehnten der gesellschaftlichen Isolation endlich wieder eine politisch profilierte Ästhetik etablieren. Dazu zählte die künstlerische Erschließung gegenwartsgeschichtlicher Themen, dazu zählte aber auch die politische Organisation der Künstler selbst – das prominenteste Beispiel dafür waren sicher die als Entsprechung der Arbeiter- und Soldatenräte konzipierten und in den Nachkriegswochen in Berlin und München gegründeten Räte Geistiger Arbeiter. Aber auch das konkrete parteipolitische Engagement war, zumal in den Reihen der nachwachsenden Künstlergeneration, nach der Abdikation Wilhelms II. beinahe en vogue. Das Gros hatte sich nicht zuletzt aus einer kriegsbedingt pazifistischen Grundhaltung heraus der USPD oder gar, wie Johannes R. Becher, Friedrich Wolf oder die Gebrüder Wieland Herzfelde und John Heartfield, der KPD angeschlossen. Auch der Dadaismus und die historische Avantgarde hatten die Gräben zwischen Kunst und Leben zuzuschütten und das klassische Bild des wirklichkeitsentrückten Künstlers darin zu begraben versucht, erst die neue republikanische Staatsordnung aber verschaffte den Intellektuellen die Freiheiten, derer sie für die offensive Entfaltung ihrer politischen Aktivitäten bedurften. (vgl. 213)

Mit der Weimarer Republik begann ein Kapitel deutscher Geschichte, in dem die Figur des „aktiven, eingreifenden, operativen Schriftstellers“ (214) einen spürbaren Bedeutungszuwachs verbuchen konnte. Ihre Auswirkungen hatte eine Akzentverschiebung wie diese natürlich auch auf die Struktur des literarischen Gattungsgefüges. Dasjenige Genre, das im zeitlichen „Umfeld von Neuer Sachlichkeit und proletarisch-revolutionärer Literaturentwicklung“ (ebd.) die sicher stärkste Aufwertung erfuhr, war die Reportage. Aber auch die Rundfrage des Typs, um den es in diesem ersten Kapitel gehen soll, bot der zeitgenössischen Intelligenz eine Möglichkeit, sich mehr oder weniger regelmäßig mit einem zumindest kurzen Statement zu einem der tagesaktuellen Lebenswelt entnommenen Thema an die Öffentlichkeit zu wenden. Dem Leser begegnete dabei im Regelfall der Träger einer Existenz- und Bewusstseinsform, die mit der des verkannt genialen armen Poeten oder des lorbeerbekränzten Dichterfürsten nur noch wenig gemein hatte. Ausgewertet werden im Folgenden solche Rundfragen, in denen die Teilnehmer als kritische Intellektuelle gefordert sind, und solche, in denen sie das eigene Rollenverständnis sogar explizit erörtern können. Wahrscheinlich sind die Rundfragen dieses Typs die feuilletonistischen. Sie zeigen, dass an die Stelle, die noch im Kaiserreich von Mandarinen und apolitischen Dichter im Zeitalter der Republik eine räsonierende und medienfreundliche Kulturprominenz getreten ist.



### III.1.1 „Die Inszenierung der Republik“. Der Geist über die Symbole der Macht

Im Frühling 1925, in einer Zeit also, die in der Periodisierung der Weimar-Forschung gemeinhin als Phase einer allgemeinen Stabilisierung bezeichnet wird, initiiert die VZ eine Rundfrage unter dem Titel „Die Inszenierung der Republik“ (VZ Nr. 94, 1. Beilage, 19. 4. 1925). Der Weimarer Staat stütze sich, so die zuversichtsgetragenen Vorbemerkung der Redaktion, auf weitaus stärkere Fundamente, „als der böse Wille ihrer Widersacher es wahrhaben will.“ Was für den Prozess einer weiteren Konsolidierung des republikanischen Bewusstseins von entscheidender Bedeutung sei, seien Symbole. Die Möglichkeiten ihrer konkreten Gestalt wie auch ihrer Verwendung im Alltag einer parlamentarischen Republik zu erörtern, dazu lädt die Rundfrage ihre Teilnehmer ein.

Die thematische Akzentsetzung hätte tagesaktueller kaum sein können. Kurz vor der Publikation der Antwortschreiben nämlich war die Bekanntgabe der Kandidatur Paul von Hindenburgs für das Amt des Reichspräsidenten erfolgt<sup>113</sup> – ein Ereignis, das, weil ein Wahlerfolg des überzeugten Monarchisten einen geschichtlichen Rollback einzuleiten drohte, dem Vertrauen der Redaktion der VZ in die Tragfähigkeit des Fundaments des „republikanischen Gedankens“ den Charakter einer Trotzreaktion verlieh. Die Spielarten der gezielten Demontage eines der tragenden Symbole der Republik hatte man bereits am Umgang mit Friedrich Ebert, dem ersten Weimar-deutschen Staatsoberhaupt, studieren können. Die Polemik der sozial wie auch weltanschaulich völlig heterogenen, vom monarchistischen Freischärler über den rechtsliberalen Großindustriellen bis zum linksutopischen Intellektuellen reichenden Phalanx seiner Gegner richtete sich nämlich vor allem gegen solche Qualitäten, die Ebert eine durch und durch republikanische Aura verliehen: gegen den konzessiven Pragmatismus seiner Amtsführung, den bürgerlich-zivilen Habitus seines öffentlichen Auftretens und den biographischen, von Bluts- und Besitzprivilegien gänzlich freien Hintergrund seiner politischen Karriere. Mit Hindenburg nun betrat Anfang April 1925 ein Mann die politische Bühne, der die Uniform des Generalfeldmarschalls dem zivilen Outfit seines sozialdemokratischen Vorgängers vorzog und damit an die Tradition einer Zeit anzuknüpfen drohte, deren politische Elite die Staatsgeschäfte ganz selbstverständlich in militärischer Montur besorgte. Die martialisch-heroische Symbolik einer de jure längst abgeschlossenen Geschichtsepoche schien fröhliche Urstände

---

<sup>113</sup> In der ersten Runde der Neuwahl des Staatsoberhauptes am 29. März hatte keiner der angetretenen Kandidaten die erforderliche absolute Mehrheit erringen können. Für die auf den 26. April festgelegte zweite hatten sich die Parteien der ehemaligen Weimarer Koalition auf die Unterstützung des Zentrums politikers Wilhelm Marx verständigt, die bürgerlich-konservative Rechte hingegen war mit dem als „Sieger von Tannenberg“ populär gewordenen Hindenburg in den Wahlkampf gezogen.

zu feiern. Hindenburgs Wahlerfolg am 26. April war tatsächlich ein Beweis für die Schlagkraft politischer Symbole, für die der antidemokratischen allerdings.<sup>114</sup>

Die Publikationen der VZ vom 19. April prägt allerdings noch der Wortschatz einer prorepublikanischen Symbolsprache. Eine Antwort stammt von Leopold Jessner. Prädestiniert für eine Teilnahme war er aus vielerlei Gründen. Als Intendant des Preußischen Staatstheaters Berlin vertrat er eine Kulturtechnik, die ihre in Jahrtausenden gewachsene Identität ganz wesentlich der Auseinandersetzung mit den eigenen religiös-kultischen Ursprüngen verdankt. Die Forderungen der politischen Zeitenwende von 1918 hatte er verstanden und in seiner im Oktober des Folgejahres in Berlin übernommenen Intendantenfunktion auf den Gebieten von Theaterorganisation und Inszenierungsästhetik konsequent zu erfüllen versucht. Schnell war er dabei zu einem Vorbild „im Sinne eines republikanischen Engagements“ (Hermand/Trommler: 196) avanciert. Bereits die legendäre Inszenierung von Schillers „Wilhelm Tell“ 1919 legte Zeugnis davon ab, „dass mit der Revolution ein neuer, die höfischen Fesseln und Bleigewichte entschlossen abschüttelnder Geist in das alte Haus am Gendarmenmarkt eingezogen“ sei (Glatzer: 266). Der Sozialdemokrat Jessner hatte einen Bühnenstil geprägt, dem es gelang, das „Theater wieder mit dem Bekenntnis zum Fortschritt“ zu verbinden und es „zum Forum des Kampfes gegen die Despotie und den Bourgeois und für die Stärkung der neu erworbenen Freiheit“ (Hermand/Trommler: 196) zu erweitern.

Es nimmt daher nicht wunder, dass Jessner die mentale Bedeutung des Formenrepertoires der Repräsentation für die Konsolidierung eines Staatswesens hervorhebt, zunächst noch ganz unabhängig von dessen ideologischer Selbstverortung. Der Staat funktioniert kaum anders als der Glaube, er brauche Symbole, „um Wurzeln zu schlagen“. Die Abneigung, mit der die junge Republik allem Dekor- und Kulissenhaften in Staat und Politik zunächst begegnet war, war angesichts der hybriden, durchorchestrierten Selbstdarstellung des Kaiserreichs nur allzu verständlich. Im Laufe der zurückliegenden Jahre aber seien neue „Volksschichten“ herangewachsen, die in der „glücklichen Lage“ seien, „sich selbst ihr Gesicht geben, sich selbst ihr Gewand bestimmen“, sich die Formen der Demonstration ihrer republikanischen Identität also selbst erwählen zu können. Dieser Identitätssuche schienen zum Zeitpunkt der Rundfrage die ersten Erfolge längst beschert. Die alljährlichen Feiern zum Verfassungstag gehörten genauso dazu sowie die Staatsakte für Rathenau und Ebert – gerade im Falle der beiden Trauerfeiern habe sich „die Republik so gefestigt gezeigt wie niemals sonst [...]“.

---

114 Auch die Frankfurter Zeitung machte die Attitüde des „Ersatzkaisers“ für Hindenburgs Sieg verantwortlich, sie sei es gewesen, die die „romantische Sehnsucht nach vergangenem Glanz und vergangener Größe“ bedient und damit vor allem die wahlentscheidenden „unpolitischen Schichten“ (zit. nach Winkler 2000: 460) an die Urne getrieben habe.

Das Schicksal des neuen Staats hängt für Jessner ganz wesentlich an der Akzeptanz seiner Sinnstiftungs- und Integrationsangebote, die Gefahr einer dauerhaften Entfremdung zwischen Volk und politischer Elite scheint nämlich auch sechs Jahre nach Gründung der Republik genauso wenig gebannt wie die einer ökonomisch oder weltanschaulich motivierten Desintegration einzelner gesellschaftlicher Schichten und Milieus. Jessners eigentliches Augenmerk gilt dem 11. August, dem Jahrestag der Unterzeichnung der Weimarer Reichsverfassung durch Ebert. Natürlich könne sich der Geist des neuen Staates auch in „Gesellschaftsanzug, weiße[r] oder schwarze[r] Binde“ materialisieren, noch wichtiger aber sei der „Geburtstag der Republik“. Für den Verlauf des Festes, das man ihr aus diesem Anlass ausrichten soll, macht Jessner in seiner Antwort ganz konkrete Vorschläge. Sie zielen darauf ab, der Gesellschaft das Abonnement auf die Rolle des bloßen Beobachters des politischen Rituals zu kündigen und ihr das Bewusstsein einer partizipativen Einheit zu vermitteln. Entsprechend spielen Ansprachen der politischen Elite und die „Steifheit eines gebügelte[n] Zeremoniells“ in seinen Vorschlägen eine nur untergeordnete Rolle. Den stärkeren Akzent setzt es in bester basisdemokratischer Tradition auf einen anderen Programmpunkt: auf den „Jubel und die Freude des Volkes“. In die dramaturgische Gestaltung dieses Volksfestes eingebunden werden sollen vor allem die renommiertesten Vertreter von bildender Kunst und Literatur. Auf den Regierungssitz Berlin beschränkt sein sollen die Feierlichkeiten natürlich keineswegs. Alle Züge sollen mit der „selbstverständlich gültigen Fahne“<sup>115</sup> geschmückt sein, um auch die entlegensten Winkel der Republik „in ihrem Zeichen“ zu verbinden. Auf diese Weise müsse „dieser Tag jedem empfänglichen Herzen als ein besonderer eingezeichnet“ bleiben.

Einen Dienst erweisen könne man dem neuen Staat aber auch, indem man das „Gute der Vergangenheit [...] sinngemäß und gegenwärtig“ umzugestalten sucht. Jessners Blick fällt dabei auf die Reichswehr. Was ihm vorschwebt, ist die Revitalisierung eines Herrscherrechts vordemokratischen Ursprungs, das dem „Staatslenker[]“ die Benennung der Regimenter gestattete. Heute könnte man bei der Benennung von Truppenverbänden, so die Überlegung, auf das Repertoire an Namen Weimar-deutscher Länder, Städte und Regionen zurückgreifen – erhofft haben wird sich Jessner davon möglicherweise die Schärfung eines Bewusstseins für die topographische und territorialgeschichtliche Identität der neuen Republik.<sup>116</sup> Dass die Kür der Reichswehr zum Werbeträger des neuen Staats aufgrund ihrer monarchischen Vorgeschichte und ihres Selbstverständnisses als „Staat im Staat“ nicht ohne Pikanterie war, dürfte

---

<sup>115</sup> Wie hoch die Symbolkraft gerade der Reichsflagge war, sollte sich im Mai des Folgejahrs zeigen. Mit der „Flaggenrechnung“ des Reichspräsidenten, damals schon Hindenburg, wurde den konsularischen Vertretungen des Deutschen Reichs gestattet, neben der schwarz-rot-goldenen auch die alte kaiserliche Flagge zu hissen. Das 2. Kabinett Luther sollte den daraufhin ausbrechenden Koalitionsstreit nicht überstehen.

<sup>116</sup> Jessner schreibt: „Man ehrt die Rheinprovinz, man ehrt die Ruhrbevölkerung für ihre Leiden und Opfer, wenn man Regimenter durch ihre Namen erhöht. Man ehrt ein Potsdamer Regiment, indem man es mit dem Namen der Stadt Weimar verknüpft.“

ihm bewusst gewesen sein. Eine erste Frage wäre also die, ob die Toponymie von Regimenten den Prozess der Demokratisierung der Weimar-deutschen Streitkräfte zu beflügeln imstande wäre. Diskutiert wird sie bei Jessner nicht mehr.

Der unausgesprochene Schlüsselbegriff seines Antwortschreibens ist die Authentizität. Popularisiert werden muss die Republik unter Verzicht auf jedwede Form von Propaganda. Die Selbstinszenierung des Wilhelminismus hatte ob ihres Hangs zu Pomp, Marschmusik und Gigantomanie jede intellektuelle, aber auch jede emotionale Aufrichtigkeit vermissen lassen. Durch und durch authentisch indes war das prorepublikanische Credo, für das nicht zuletzt der erst kurz zuvor verstorbene Friedrich Ebert gestanden hatte. Jessner hat völlig richtig erkannt, dass selbst ein derart gewichtiges Vorbild wie ein Staatsoberhaupt die politische Integrationsarbeit nicht allein verrichten kann. Ob der Verfassungstag, immerhin nur eine kalendrische Insel im Jahreskreise, dazu taugt, den Menschen den Geist der Republik in bester pfingstlicher Manier ins „überschäumende[] Herz“ zu gießen, darf bezweifelt werden. Einen exponierten Anlass zur Prüfung der eigenen politischen Identität stellt er für den Einzelbürger aber in jedem Fall dar. Dass noch ein langer Weg zurückzulegen ist, ehe die Akzeptanz der Republik landesweit und schichtenübergreifend den Grad „unbestrittener Selbstverständlichkeit“ erreicht haben wird, weiß Jessner genau. Die Auseinandersetzung mit der bevorzugt in völkischen und monarchistischen Kreisen dogmatisierten These, die Republik sei eine der Gemütslage der Deutschen per se nicht entsprechende Staatsform, hat er trotzdem gesucht. Vor allem darin besteht sicher auch das Verdienst seines Beitrags für die VZ.

Absender der zweiten Antwort ist Edwin Redslob, ein weiteres Mitglied des Inner Circle professioneller Strategen einer breitenwirksamen Vermarktung der jungen Republik. Redslob hatte ein Staatsamt inne, das ohne eine solide prorepublikanische Grundhaltung auszufüllen schwer möglich gewesen wäre: Er war Reichskunstwart der Weimarer Republik und als solcher ein ständiger Mittler zwischen den Sphären von Politik und Kultur. Im Gefüge der Ministerialbürokratie stellte sein Posten ein Novum dar. In seinen Zuständigkeitsbereich fielen alle Fragen des offiziellen Erscheinungsbildes der Republik, gleichzeitig aber auch die Verpflichtung der äußerst heterogenen Gemeinde der damaligen Kulturtragenden auf die ideellen Prinzipien des neuen Staats.<sup>117</sup> Die Besetzung dieser kulturpolitischen Schlüsselposition mit Redslob dürfte ein Signal vor allem an die Adresse der stilistisch eher progressiven Künstler gewesen sein: Der promovierte Kunsthistoriker verfügte nicht allein über die nötige fachliche

---

<sup>117</sup> Das Amt des Reichskunstwarts wurde 1920 ins Leben gerufen und im Innenministerium angesiedelt. Redslob (1884 – 1973) war sein erster und zugleich letzter Inhaber. In der Funktion überlebte er die Weimarer Republik nur kurz. Da er sich kategorisch weigerte, der NSDAP beizutreten, wurde er im April 1933 von allen Ämtern suspendiert.

Qualifikation, er machte überdies aus seiner vom eigenen ministeriellen Umfeld nicht immer geteilten Aufgeschlossenheit der künstlerischen Avantgarde gegenüber nie einen Hehl.<sup>118</sup>

Umso mehr muss sein Beitrag für die VZ befremden. Straucheln dürfte man zunächst über die Wortwahl: Begriffe wie „Reich“, „Volkstum“ oder „organisches Wachstum“, für den gedanklichen Aufbau der Replik allesamt von leitmotivischer Bedeutung, wird eine nachgeborene, durch die geschichtliche Kenntnis des Grundwortschatzes der NS-Ideologie sensibilisierte Leserschaft als vor-, wenn nicht sogar als antirepublikanisch empfinden. Lexikalisch verbunden sind zumal die Begriffe Reich und Volkstum im Regefall mit dem Subjekt „Gedanke“, eine stilistische Auffälligkeit, die ihnen einen starken Innerlichkeitscharakter verpasst. Auch das Gesamtbild, das sich durch ihre syntaktische Verknüpfung ergibt, hat mit dem bei Jessner entworfenen nicht mehr viel gemein. Erst zwei Jahre zuvor hatte Redslob die Gedächtnisfeier des 75. Jahrestags der 1848er-Revolution organisiert. Vor diesem Hintergrund klingt es wie eine Resignation, wenn er in seinem Beitrag für die VZ das integrative Potential eines „demonstrative[n] ‚Inszenierens‘ der deutschen Republik“ in Frage stellt. Dergleichen kann „dem Gedanken der Geschlossenheit und Würde“ des „Reiches“ und des „Volkstums“ nicht dienlich sein. Unter anderem der hohe Respekt den Gesetzen von Wachstum und Kontinuität gegenüber unterscheidet Redslobs Zeilen von denen Jessners. Statt anlassgebundener Inszenierungen des neuen Staates wünscht er sich die Schaffung einer „Atmosphäre“, an der jeder teilhaben wollen wird, sofern er „nationale Selbstachtung“ besitze. Diese Atmosphäre sei das Ergebnis des „organische[n] Wachstum[s] des neuen Reichsgedankens“. Dieser Prozess wiederum habe sich bislang auf der Grundlage eines „ungeheuren tragischen Ernstes“ vollzogen, eines tragischen Ernstes deshalb, weil alle „Kundgebungen der Republik, in denen Reichsgedanke und Volksgedanke eines wurden“, Trauerfeiern gewesen seien. Ganz unabhängig aber vom konkreten Anlass solle alles, was der Weimarer Staat „auf dem Gebiet der Selbstdarstellung“ unternimmt, allein dem organischen Wachstum des Reichsgedanken dienen. Handeln soll er dabei stets „im Sinne des Gärtners“.

Das anachronistische Vokabular, ein äußerst gravitätischer Tonfall, die Flucht ins Metaphorische bei der Rollenbeschreibung des neuen Staates – Redslobs Text wirkt wie ein einziges lautstarkes Veto gegen das von der republikanischen Publizistik gemeinhin hochgehaltene Gebot der Transparenz. Den Verfasser allein deswegen als Parteigänger einer romantischen oder gar frühfaschistoiden Reichsideologie abzustempeln, wäre allerdings unsachgemäß. Auch in der

---

<sup>118</sup> Ihren sicher nachhaltigsten Ausdruck fanden diese Sympathien in der Betrauung von Karl Schmidt-Rottluff mit der graphischen Gestaltung eines Weimarer Reichsadlers sowie in seiner Expertise zugunsten des wegen Gotteslästerung angeklagten George Grosz. Zumal der Streit über Schmidt-Rottluffs Entwurf eines von den bis dato gebräuchlichen Insignien des preußischen Herrscherhauses gereinigten Reichsadlers zeigte allerdings, dass der Graben zwischen Politik und Kultur trotz der staatlich offiziellen Brücke, die Amt und Person des Reichskunstwart zu schlagen versuchten, an einzelnen Stellen unüberwindlich blieb. Der expressionistische Entwurf scheiterte, ungeachtet der Fürsprache Redslobs, an ästhetischen Vorbehalten in Kabinett und Reichstag.

Gelehrtensprache der Weimarer Republik hatte sich ein Status quo ante konservieren können. Häufig war es das bei Gay thematisierte, parteipolitisch noch völlig ungebundenes „verzweifelte[] Verlangen nach Verwurzelung und Gemeinschaft, eine heftige, häufig bössartige Ablehnung der Vernunft, begleitet von dem Drang nach unmittelbarer Aktion oder nach Kapitulation vor einem charismatischen Führer“ (Gay: 130), die zum Gebrauch des Vokabulars vormaliger Kapitel der politischen Geschichte animierte.<sup>119</sup>

Im Falle des Reichsbegriffs lagen die Dinge freilich weitaus komplizierter: Er war in die offizielle Nomenklatur der politischen Institutionen der Weimarer Republik übernommen worden, auch der 1919 aus der Taufe gehobenen Staat nannte sich noch „Deutsches Reich“. Die sich aus einem Rubrum wie diesem für das politische Klima zwangsläufig ergebenden Belastungen stehen im Mittelpunkt der nächsten Replik. Ihr Absender ist Heinrich Mann. Die Übernahme des Reichsbegriffs suggeriert seiner Ansicht nach eine staatsformale Kontinuität, die von der Sache her inkorrekt und psychologisch verheerend ist. Reiche seien „bisher immer und überall Monarchien“ gewesen, folglich nähere der Tatbestand, dass auch die Republik ganz offiziell unter dem Namen „Deutsches Reich“ firmiert, vor allem die „Hoffnungen der Monarchisten“. Die Vorschläge, die Mann in seinem Schreiben für die VZ unterbreitet, beschränken sich nicht auf die inszenatorische Gestaltung kalendarisch herausragender Anlässe, sein Ziel ist es vielmehr, der Republik auch und gerade im gesellschaftlichen Alltag, statt sie „in den Kulissen“ zu verstecken, zu einer deutlich stärkeren Präsenz zu verhelfen, um ihre Bürger „auf Schritt und Tritt an sie [zu] erinnern.“ Geschehen könne das durch eine konsequente Beschriftung aller Briefmarken, der Frontseiten aller öffentlicher Gebäude und der Briefköpfe des staatlich-offiziellen Schriftverkehrs mit den beiden memorandenhaften Worten „Deutsche Republik“. Die Motivationshilfe, die es aus der offiziellen Staatsbezeichnung bislang noch zu empfangen scheint, bliebe dem konservativ-monarchistischen Milieu damit versagt. Getan wäre damit freilich nur ein erster Schritt. Die gegenwärtige Verfassungswirklichkeit des Weimarer Staats bietet der republikfeindlichen Gesinnungspflege „ganze[r] Gesellschaftsklassen“ nach Manns Einschätzung immer noch zu viele Enklaven, den Erfolg einer langfristigen Verankerung im Bewusstsein ihrer Bürger wird eine Inszenierung der Republik aber erst dann zeitigen, wenn „entschlossene Republikaner die Macht ergreifen“. Es gebe sie, was Mann ihnen allerdings anlastet, ist ein fehlender Wille zur Macht. Die Wähler wiederum seien „noch unerzogen, lassen aber mit sich reden.“ Dass es auch sie gibt, illustrieren die Wahlergebnisse auf Reichs- und Landesebene, zumal die in Preußen, unter den Län-

---

119 Dieser Versuchung erlagen auch viele einer faschistoiden Gesinnung gewiss unverdächtige Dichter und Hochschulvertreter. Namentlich genannt werden bei Gay der jüdischstämmige Hugo von Hofmannsthal und der Sozialdemokrat Ferdinand Tönnies. (vgl. Gay: 130)



dern des föderal strukturierten damaligen Deutschland hinsichtlich seiner Einwohnerzahl immerhin ein Gigant.<sup>120</sup>

Manns Feindbild ist das einer „konservativen Republik“. Die Auseinandersetzung mit ihren Propagandisten nutzt er allerdings zu einer eher populistischen Breitseite gegen einen seiner Ansicht nach raubtierhaft auftretenden und den sozialen Frieden damit dauerhaft destabilisierenden Kapitalismus. Wer glaube, auch eine konservative Republik sei, ungeachtet ihres weltanschaulichen Attributs, noch eine Republik, dem antworte die „Tatsache der widerrechtlich den Reichen zugeschobenen Goldmilliarden.“ Ein solcher „Privilegiertenstaat“ mag sich nennen, wie er will, eine Republik ist er nicht mehr. Dem ideologischen und materiellen Raubbau seiner Profiteure Einhalt zu gebieten, darin sieht Mann die historisch große Herausforderung der Republikaner. Imstande wären sie dazu, aber „sie müssten da sein.“

Eine Aufforderung zu einem offensiveren Engagement für die Sache der Republik enthält auch der letzte Beitrag. Verfasst hat ihn mit Kurt Tucholskys ein Hausautor der VZ.<sup>121</sup> Seine Antwort zeichnet er mit dem Pseudonym Peter Panter. Den Auftakt bildet die Erinnerung an eine Episode aus dem zeitlichen Vorfeld des ersten Jahrestages der Annahme der Weimarer Reichsverfassung. Zusammen mit Jessner sei er, Tucholsky, zu einer Besprechung über die Gestaltung der offiziellen Feierlichkeiten ins Reichsministerium des Innern gebeten worden. Die Pointe des Plans des Ministeriums bestand in einer Öffnung zweier für gewöhnlich verschlossener Türen des Reichstags. Als fatal empfand Tucholsky das komplette Projekt aus gleich zwei Gründen, zum einen deshalb, weil das Areal vor dem Reichstag, auf das sich die Türen geöffnet hätten, „Königsplatz“ hieß, zum anderen, weil man den Geburtstag der Republik statt am ereignisgeschichtlich viel bedeutenderen 9. November am allenfalls rechtsgeschichtlich relevanten 11. August feierte. Feiern wie diese seien reine „Zeitverschwendung“, für die „Propaganda der neuen Republik“ gebe es nur eine einzige „Aktion“ – und das sei die „politische“. Die Frage, auf der Basis welcher konkreten praktikablen Einzelmaßnahmen der Republikanismus zum politischen Credo der Masse gemacht werden könnte, hatte schon Mann zu beantworten versucht. Für Tucholsky zählen die flächendeckende Durchsetzung der schwarz-rot-goldenen Flagge und die Umbenennung von Straßen mit Namen aus der Ära des Wilhelminismus dazu. Wer dergleichen als Verlegenheitsmaßnahme etikettiert, unterschätzt seiner Ansicht nach die nachhaltige mentale Wirkung von Symbolen. Vergessen werde, dass zumal in den Sozialeinheiten jenseits der großen urbanen Zentren „jede kaiserliche Parade,

---

120 In der Tat hatten die letzten Reichstagswahlen vom 7. Dezember 1924, die zweiten innerhalb eines guten halben Jahres, den prorrepublikanischen Parteien SPD, DDP, DVP und Zentrum/BVP leichte bis beachtliche Stimmenzuwächse beschert. Den Verlusten für KDP und NSDAP standen allerdings auch leichte Gewinne für die daraufhin im Januar erstmals in ein Reichskabinett eintretende DNVP gegenüber. In Preußen regierte bis zum Staatsstreich im Juli 1932 beinahe ununterbrochen eine vom Sozialdemokraten Otto Braun geführte Weimarer Koalition.

121 Seit dem Vorjahr war Tucholsky Korrespondent der Weltbühne in Paris, schrieb dort allerdings auch für die VZ und das Prager Tageblatt.

jede Fahnenentfaltung, jede Straßenbenennung eine Reklame“ für die Sache der Monarchie gewesen sei.

Dass die nach wie vor bloß rudimentär entwickelte republikanische Symbolsprache das Symptom eines äußerst schwachen staatlich-administrativen Rückhalts der Weimarer Republik ist, steht für Tucholsky außer Frage – „von der Verwaltung sabotiert und von der Justiz bestraft“ wird sie sechs Jahre nach ihrer Gründung immer noch. Einstweilen steht jede groß angelegte Vermarktung des Weimarer Staats vor einem ernsthaften Dilemma: Solange der Geist Walter Rathenaus in dessen Büchern bleibe, nützt auch sein Namenszug auf einem Straßenschild nicht viel. Im Raum steht damit wieder die Gesinnungsfrage. Für Tucholsky scheint der Geist, dessen Kind auch der drei Jahre zuvor ermordete Außenminister gewesen war, die Funktion des Primum Mobile einer republikanischen Geschichte übernommen zu haben. Verbunden ist er allerdings, anders als noch der „Gedanke“ bei Redslob, mit einer ganz konkreten politischen Forderung. Ein Appell an den Kampfgeist der Gemeinde der Weimar-deutschen Republikaner fand sich schon bei Mann, formuliert war sie allerdings noch im hohen, fast raunenden Ton des Bildungsbürgers. Tucholsky indes pflegt zumindest in den zur Rede stehenden Zeilen die schnörkellose Diktion einer engagierten republikanischen Publizistik. Endlich nachgeholt sehen will er, was nach Kriegsende versäumt worden war: den systematischen Austausch der alten monarchischen gegen eine neue republikanische Elite in Ämtern, Schulen, Universitäten und Gerichten. Erst danach scheint es sich wieder zu lohnen, über die dramaturgischen Feinheiten einer all- und feiertäglichen Inszenierung der Republik nachzudenken.

### III.1.2 „Der Geistige und der Sport“. Der Leib-Seele-Dualismus im Zeitalter der Neuen Sachlichkeit

In ihrer Ausgabe vom ersten Weihnachtstag 1928, dem Jahr der Olympischen Spiele von Amsterdam, wartete die VZ mit einer Rundfrage zum Thema „Der Geistige und der Sport“ (VZ Nr. 608, 2. Beilage, 25. 12. 1928) auf. Was auf den ersten Blick wie ein feiertagstaugliches publizistisches Divertimento wirkte, sollte sich bei genauerem Hinsehen als Erörterung eines der ältesten Grundprobleme der abendländischen Philosophiegeschichte entpuppen: Es gehe, so die Redaktion in ihrem Vorwort, um die alte Frage, ob „Leib und Seele [wirklich] als Gegenpole“ aufgefasst werden müssen. Vor allem der Trend zur Industrialisierung des Sports war es, der das Verhältnis von Körper und Geist in ein völlig neues Licht gerückt zu haben schien. Dieser Trend hatte eine lange Vorgeschichte. Am Anfang stand die mit dem Namen Friedrich Ludwig Jahn verbundene, im frühen 19. Jahrhundert ins Leben gerufene Turnbewegung. Jahn hatte versucht, die Korrelation zwischen physischer und mentaler Ertüchtigung zur

Grundlage der Wehrhaftigkeit des Deutschen im Kampf gegen die napoleonische Besatzung zu stilisieren. Die folgenden Jahrzehnte standen im Zeichen der Vereinsbildung sowie der Verpflichtung des Sports auf ein bestimmtes Regelwerk. Da er die sozialen Unterschiede nivellierte und seine Binnenhierarchie nicht mehr am Herkunfts-, sondern am Leistungsprinzip orientierte, wurde er immer mehr auch zu einer Projektionsfläche politischer Visionen. Spätestens mit den an die antike Tradition anknüpfenden ersten Olympischen Spielen der Neuzeit 1896 in Athen meldete er sich auch auf der Bühne des Weltgeschehens zurück. Trotzdem war der Schulterschluss zwischen dem Geistigen und dem Sport, wie ihn Brechts Bekanntschaft mit dem Boxer Paul Samson-Körner symbolisierte<sup>122</sup>, auch in den 1920er Jahren so selbstverständlich längst noch nicht. Auch die Reaktionen auf die Rundfrage der VZ fielen höchst unterschiedlich aus: neben eher persönlichen Plaudereien stehen Beiträge von ausgenommen hohem reflektorischen Niveau.

Gerhart Hauptmann hegt starke Sympathien für den Sport – gesetzt den Fall, er wird amateurhaft betrieben. Wo er kommerzialisiert oder gar zum Beruf gemacht wird, legt der Autor der „Weber“ sein Veto ein. Unter den Teilnehmern der Enquête hat diese konditionierte Sympathie die meisten Anhänger. Zwei Begriffe stehen im Mittelpunkt des Beitrags: der der Neigung und der des Spiels. Wer über Identität und Funktion des Sports nachdenkt, wird an beiden kaum vorbeikommen. Jede sportliche Betätigung ist eine Sache allein der Neigung, Sport zu treiben bedeutet, etwas aus Vergnügen an der Sache selbst, ohne jedes Nebeninteresse, zu machen. Ohne Verrat an der eigenen Bestimmung zu begehen, kann er folglich niemals zum Beruf werden, wo er „Beruf geworden ist, ist er nicht mehr Sport.“ Einem Bereich, der wirtschaftlichen Erwägungen gegenüber derart indifferent ist wie der Sport, müssen auch die scharfen Trennlinien der Stände- und Klassengesellschaft fremd bleiben – auch aus Hauptmanns Blickwinkel scheint der Sport der Utopie einer sozial egalisierten und weltpolitisch befriedeten Menschheit zumindest eine temporäre und flächenmäßig begrenzte Bühne bieten zu können. Dazu passt eine Szene, deren Zeuge der Wanderer Hauptmann allwöchentlich in seiner schlesischen Heimat wird: Dieselben Menschen, die unter der Woche ihrem Handwerk mit „Dungkarre“ und „Mistgabel“ nachgehen, erleben am Sonntag „im bunten Dress beim Fußballspiel“ einen ephemeren sozialen Aufstieg, aus den „gebückten Knechten“ sind „selbstbewusste[], schöne[] und fröhliche[] Herrenmenschen geworden“. An dieser Stelle taucht der Begriff des Spiels auf. Schillers „Ästhetischen Briefen“ hatten ihn zu einer anthro-

---

122 Samson-Körner war, als Brecht ihn im Februar 1925 über Emil Burri kennen lernte, amtierender deutscher Schwergewichtsmeister. Brecht plante einen die Kommerzialisierung des Boxsports, in den USA schon seit Jahrzehnten ein moderner Profisport, thematisierenden Roman, schrieb dann aber doch nur die Kurzgeschichte „Der Kinnhaken“ (vgl. Mittenzwei 1986: 235) und den Text „Der Lebenslauf des Samson-Körner“.

pologischen Konstante gekürt. Bei Hauptmann klingt das ähnlich: „Das Kind spielt, wenn es glücklich ist, und wiederum ist es nur glücklich, wenn es spielt.“ Zugleich aber sei das Spiel „der Ausdruck seines [des Kindes, L.-A. R.] Wachstums an Körper und Geist und dessen Förderung.“ Als Inbegriff des zweckfreien Vergnügens ist das Spiel eine Vorform des Sports: „Im Sport der Erwachsenen liegt dieses scheinbar zwecklose Kinderspiel, er ist somit im körperlichen und seelischen Sinne Verwahrer der Jugend.“

Auch Peter Panter alias Kurt Tucholsky nimmt nicht so sehr am Sport selbst Anstoß, wohl aber an seiner Deformation durch die spezifischen Mechanismen einer modernen Massengesellschaft. Bei Hauptmann war es seine zunehmende Professionalisierung, die in den Mittelpunkt der Kritik geraten war, bei Tucholsky, ist es seine Intellektualisierung. Die Euphorie, mit der seine Schriftstellerkollegen den Sport in ihre Stoff-, Motiv- und Figurenrepertoires aufgenommen haben, fügt sich in ein Gesamtbild, dessen Design den Autor schon seit geraumer Zeit mit tiefem Unbehagen erfüllt. Gemeint ist die in den mittleren zwanziger Jahren in Mode gekommene Amerikanisierung auch der Weimar-deutschen Alltagskultur. Auch für eine pointierte mentalitätskritische Auseinandersetzung mit einem Trend wie diesem nutzt Tucholsky sein Antwortschreiben.

Eröffnet hat er es mit einer kurzen Referenz: Der Sport als solcher habe, weil er die Städter aus ihren „Steinmauern“ geholt habe, viel Gutes getan. Gelobt wird er aber genauso dafür, ein übertriebenes Schambewusstsein überwinden geholfen und den nackten Körper wieder zu dem gemacht zu haben, „was er eigentlich ist: nämlich ein Wunderwerk der Natur, das man zu pflegen und nicht zu begrinsen hat [...]“. Bei Hauptmann lief der Sport Gefahr, seine Seele zu verlieren, sobald er den Freizeitbereich verließ, bei Tucholsky steht eine eher gefühlslandschaftliche Grenzlinie im Vordergrund: „Nur der besitzt den Sport, der nicht von ihm besessen ist.“ Genau diese Obsession hält er einem Teil seiner Schriftstellerkollegen vor. Ihren Ursprung hat die Marotte, aus dem Sport eine Weltanschauung zu machen, jenseits des Atlantiks. Vorbehalten sei sie eigentlich den Snobs, trotzdem aber scheint den Irrtümern einer „geistesschwachen amerikanischen Überschätzung des Sport“ auch hierzulande ein nicht unerheblicher Teil der Intellektuellen verfallen zu sein. Unter Hinweis auf ihre Versuche einer Ästhetisierung des Sports quer durch alle künstlerischen Genres zieht Tucholsky sie einer „würdelose[n] Bauchkriecherei“. Seiner Ansicht nach verfolgt eine Fetischisierung, wie sie im Falle des Sports betrieben wird, nicht zuletzt eine kompensatorische Absicht. Das Gros der deutschen Intellektuellen aber habe allem Anschein nach noch nicht begriffen, „dass man nur um solche Dinge lärmt, die noch nicht selbstverständlich geworden sind“ – er wolle, so Tucholsky voller Süffisanz, einmal sehen, „ob einer von denen seinen Gasbadeofen besingt.“

Dass man sich ausgerechnet an der Lifestyle-Industrie der USA orientiert, ist ein Indiz für die schwindende Integrationskraft der kanonisierten Bestände der hiesigen Kulturgeschichte. Für Tucholsky wird die Diskussion über den sozialen Stellenwert des Sports zum Lackmustest, die alles entscheidende Frage ist die, ob „die amerikanische Geistesrichtung, die zunächst nur ihre Ungeistigkeit exportiert[e]“, stärker sei als die europäische. Er selbst kann sie nur bejahen. Zumal das „leicht zu irritierende Deutschland“ scheint eine unbeschreibliche, nahezu existenzielle Angst davor zu haben, „nicht ‚up to date‘“, nicht durch und durch ein Kind Amerikas zu sein. Erst im letzten Absatz greift Tucholsky die Ausgangsfrage noch einmal direkt auf: „Ob Kant die Riesenwelle hat turnen können, bleibt belanglos. Uns aber tut sie gut, und bei gutem Sport empfiehlt es sich, den Mund zu halten.“

Mit Gustav Böß, führender Vertreter der linksliberalen Deutschen Demokratischen Partei und ein knappes Jahrzehnt Oberbürgermeister von Berlin, meldet sich die Spitze der hauptstädtischen Kommunalpolitik zu Wort.<sup>123</sup> Böß sieht den Sport vor allem im Lichte einer nachsorgetherapeutischen Zweckbestimmung, sein Verhältnis zum Fragegegenstand ist folglich weitestgehend ungetrübt. Befreit hätten ihn der Sport und seine Entwicklung zu einer Volksbewegung „im wahren Sinne des Wortes“ von einer schweren seelischen Last, von der Sorge nämlich, dass das deutsche Volk „sich durch die großen Nöte, die es mit bewundernswerter Geduld ertragen hat und noch erträgt, mehr und mehr körperlich zermüht würde.“ Die nationale Gesamtperspektive und ein staatstragender Tonfall dürften eingedenk seines berufspolitischen Hintergrunds kaum überraschen. Böß aber antwortet auch aus der Warte eines führenden Kommunalfunktionärs und gibt sich überzeugt, „dass der Sport besonders auch den Beamten und Angestellten körperlichen und nicht zuletzt geistigen Nutzen bringt.“ Das Resümee seines Beitrags geht indes noch einen großen Schritt weiter: Es macht den Sport zu einem konstitutiven Bestandteil der Menschheitsgeschichte. Böß setzt darauf, dass er, der Sport, zahlreiche Multiplikatoren findet, „rechte Erzieher“, die in ihm das sehen, was er wirklich sei: „die urquellenden Kräfte, die zur Formung des Menschen unentbehrlich sind.“

Heinrich Mann hat auf politische und gesellschaftliche Untertöne dieser Art verzichtet. Stärker noch als die Beiträge Hauptmanns und Tucholskys gibt der seine die Handschrift des Literaten zu erkennen. Der Sport folgt, so der Ansatz, einem eigenen, individuellen Regelwerk. Darüber, ob man sich ihm unterwirft oder nicht, bestimmen persönlicher Ehrgeiz, aber auch – aus dem Munde Manns sicher eine kleine Überraschung – die göttliche Vorsehung: „Jeder begegnet den Elementen, äußeren wie inneren, auf sein Art. Aus jedem wird, was Gott will.“ Mann selbst ist davon überzeugt, den Leistungsanforderungen des Sports nicht gewachsen zu

sein, er räumt ein, dass er, bei aller Passion für den in früheren Zeiten betriebenen Berg- und Rudersport, eine der notwendigen Erfahrungen des Wettkampfs niemals wirklich zu akzeptieren bereit war: die des Verlierens. Aus einem originär sportlichen Ehrgeiz heraus also hat er die genannten Disziplinen nicht betrieben. Sein eigentlicher Ehrgeiz galt von je her vielmehr der Schriftstellerei, diese aber unterliegt anderen Gesetzen als der sportliche Wettkampf. Niemals habe er sich beispielsweise gefragt, ob ein eben entworfener Roman eine konkurrenzfähige „Spitzenleistung“ darstelle. Der Schriftsteller ist Manns Auffassung nach gut beraten, seinen Ehrgeiz auf die Vervollkommnung seiner Kunst zu richten, statt sich in der Manier des Hochleistungssports im permanenten Wettstreit mit anderen zu verschleißen. Er, Mann, habe eingesehen, dass derlei schon mit „Sportgeist“ nicht mehr viel zu tun hat.

Vertreten war die große Politik außerdem durch Albert Grzesinski, damals SPD-Innenminister von Preußen.<sup>124</sup> Seine Antwort fällt deutlich kritischer aus als die seines liberalen Kollegen. Grzesinski versteht sich als Anwalt des „Volkssports“, wo er unter dem Vorzeichen einer „ergänzende[n] Leibesübung“ betrieben wird, unterstützt er ihn vorbehaltlos. Für bedenklich hält er es allerdings, dass „weite Kreise“ der Deutschen dazu neigen, „die Erziehung von Spitzenleistungen auf sportlichem Gebiet fast für [einen] *Selbstzweck* zu halten.“ Die Ursachen und Begleiterscheinungen dieser Aufwertung des Elitensports lassen sich dabei kaum noch auseinander halten. Ins Visier geraten Grzesinski die „Rekordsucht“ genauso wie die Entstehung eines Starwesens und der an Missbrauch grenzende Rückgriff auf exponierte sportliche Einzelleistungen bei der Aufpolierung des nationalen Selbstbewusstseins.<sup>125</sup> Die Rekordsucht steht im Mittelpunkt der Kritik auch anderer Antwortschreiben, den Aspekt der Heroisierung von Spitzensportlern hat derweil nur Grzesinski aufgegriffen. Anstoß nimmt er zunächst daran, dass die „übertriebene ‚Verehrung‘ von Menschen, die auf irgendeinem sportlichen Gebiet eine Meisterschaft errungen haben“, mit der Bedeutung des Sports für die Volksgesundheit nichts mehr zu tun hätte. Eine Verehrung wie diese nämlich wirkt magnetisierend und transformiert das „Volk“ von einer Gemeinschaft sportlich Aktiver in eine Masse inaktiver Zuschauer. Gegenstand der Kritik ist ferner eine überproportional gute Bezahlung sportlicher Leistungen, verglichen beispielsweise mit dem Verdienst von Schriftstellern. Dieser Trend ist umso bedenklicher, als durch sportliche Rekordleistungen keine wirklichen Werte geschaffen würden – „[j]ede Arbeitsleistung produktiver Art steht höher.“ Grzesinski macht

---

123 Der studierte Kriminalist Böß (1873 – 1946) war ab 1912 Berliner Stadtkämmerer und von 1921 bis 1929 Oberbürgermeister der am 1. Oktober 1920 durch zahlreiche Eingemeindungen neu gegründeten Stadtgemeinde Berlin.

124 Grzesinski (1879 – 1947) war von Mai 1925 bis Oktober 1926 und später noch mal, von November 1930 bis Juli 1932, Polizeipräsident von Berlin, dazwischen, von Oktober 1926 bis Februar 1930, preußischer Innenminister. In beiden Funktionen machte er sich um die Demokratisierung der preußischen Verwaltung und Schutzpolizei verdient.



sich in seinem Beitrag zum Wortführer einer Umverteilungsideologie: Das für die Entlohnung von Spitzensportlern aufgewendete Geld solle man besser in die „allgemeine[] Förderung der Sportbetätigung“ investieren. Legitimiert wird auch dieser Vorstoß unter Hinweis auf die Wahrung eines traditionsreichen anthropologischen Gleichgewichts: „Es darf nicht heißen, nur Geltung des Körpers, sondern die Losung muss sein: Förderung von Geist *und* Körper!“

Der Mediziner, Soziologen und Volkswirt Franz Oppenheimer nimmt vor allem Anstoß an einer als chronisch empfundenen Unfähigkeit der Gesellschaft, ihrer Sportbegeisterung – unabhängig davon, ob als Aktiver oder als Zuschauer – das richtige Maß zu verpassen. Das Bewusstsein für die Bedeutung intellektueller Leistungen sieht er dabei akut bedroht. Oppenheimer selbst darf sich rühmen, die Aufwertung des Sports auf gesellschaftlich breiter Front einst mit initiiert zu haben: 1893 publizierte er, dito in der VZ, zwei Beiträge über den Bergsport. Gelungen war ihm damit nicht weniger als ein sportjournalistisches Pionierstück, tausende von „Stubenhockern und Brillenträgern“ habe er dadurch missionieren und für den Bergsport begeistern können, eine Leistung, auf die er genauso stolz zu sein bekennt wie auf sein Engagement für „soziale Gerechtigkeit und wirtschaftliche Wohlfahrt.“<sup>126</sup>

Dreieinhalb Jahrzehnte später aber scheint die Situation längst gekippt – hatte Deutschland vormals zu wenig, „so hat es jetzt vielfach schon zu *viel* Sport.“ Erfasst hat die exaltierte Sportbegeisterung der ausgehenden zwanziger Jahre sowohl die „Ausübenden“ als auch das Publikum. Im Falle der Aktiven ist es der Leitwert des Rekords, im Falle des Zuschauers der Voyeurismus, der Oppenheimer Unbehagen bereitet. Der chronische Ehrgeiz, einen alten Rekord zu brechen und einen neuen aufzustellen, treibt die Beteiligten, so seine Sorge, mittelfristig „über die Grenzen des mit der Gesundheit und dem bürgerlichen Beruf Vereinbaren“ hinaus, beinah müßig zu sagen, dass er die Professionalisierung des Sports aufgrund des hohen medizinischen Risikopotentials kategorisch ablehnt. Im Voyeurismus des Publikums wiederum erkennt er eine Degradierung des Sports zu einem Schauspiel mit bloß noch circensischem Anspruch. Oppenheimers Lagebeschreibung folgt einem einfachen Muster. Im Idealfall verhalten sich die Leistungen von Intellekt und Körper komplementär zueinander, dem „Mammonismus“ der damaligen Zeit aber ist es gelungen, den Bereich des Sports seiner Autonomie zu berauben und die zwischen Körper und Geist mühevoll austarierte Harmonie damit zu stören. Die „ungeheure *Überschätzung der sportlichen Leistung*“, die sich die Gegenwart vorwerfen lassen muss, bindet mentale Kräfte. Die anderen Lebensbereiche, vor al-

---

125 Den Versuch, vom Weltrekord eines Landsmanns irgendeinen Rückschluss auf „die Geltung des deutschen Volkes“ zu ziehen, hält er für absurd.

lem der Wissenschaft und der Kunst, fehlen. Vor polemischen Zuspitzungen scheut Oppenheimer in diesem Kontext nicht zurück: „Deutschland, einst das Land der Denker und Dichter, ist auf dem besten Wege dazu, das Land der Fußballer und Boxer zu werden.“ Einen Vorschlag, wie dieser Trend korrigiert werden könnte, macht er nicht, ihm bleibt die Hoffnung, „dass der [sic!] Pendel bald wieder zurückschläge, und dass unser Volk die rechte Mitte zu finden lerne [...], wo die Natur nicht um des Geistes, aber auch der Geist nicht um der Natur willen zu leiden hat.“ Wie nun diese abstrakte Formel der rechten Mitte mit Leben füllen? Oppenheimer empfiehlt einen Orientierungspunkt der antiken Geschichte: „jenes höchste Maß von ‚Bildung‘, wie die Hellenen sie verstanden“.

Die Antwort mit dem höchsten gedanklichen Abstraktionsgrad trägt den Absender Paul Tillich. Tillich zählte bereits zum Zeitpunkt der Rundfrage zu den namhaftesten protestantischen Theologen seiner Epoche,<sup>127</sup> den Fachmann in ihm weckt die Erörterung des durchaus auch religiös dimensionierten Leib-Seele-Problems trotzdem nicht. Der Text trägt eine andere Handschrift, die nämlich des Systematikers. Als solcher war Tillich es gewohnt, die historischen Voraussetzungen, religiösen Inhalte und ethischen Konsequenzen des christlichen Glaubens in eine Gesamtperspektive einzubinden. In seinem Beitrag für die VZ stößt auch er sich zunächst an der in Mode gekommenen Institutionalisierung des Sports, ein Trend, der zu allem Überfluss auch noch staatlich forciert wird. Über Hauptmann allerdings geht er insofern noch einen entscheidenden Schritt hinaus, als er die rein spielerische und die durchorganisierte Form des Sports zu den Antithesen eines dialektischen Prozesses macht, an dessen Ende nichts weniger als die Auflösung des klassischen Geistesbegriffs stehen könnte.

Seinen Beitrag beginnt Tillich in bester akademischer Manier mit einer terminologischen Vorverständigung: Er unterscheidet zwischen „Sport-Spiel“ und „Sport-Ernst“. Definiert ist das Sport-Spiel durch Regeln und Konventionen, der Sport-Ernst hingegen durch eine Verpflichtung des Sports auf die Prinzipien von „Gemeinschaft und Kampf.“ Geschichtsträchtiger ist natürlich das Sport-Spiel, erst in der jüngeren Vergangenheit ist ihm mit dem Sport-Ernst ein substanziell gefährlicher Konkurrent erwachsen. Die auf einige wenige elementare Sätze beschränkten Konventionen des Sport-Spiels sehen sich bald marginalisiert durch die hochkomplexen Regelwerke „der Organisation, des Klubs, des Verbandes, der Berufsorganisati-

---

126 Oppenheimer (1864 – 1943) praktizierte bis 1896 als Armenarzt in Berlin und studierte anschließend Nationalökonomie. Zum Zeitpunkt der Rundfrage hatte er einen Stiftungslehrstuhl für Soziologie und theoretische Nationalökonomie an der Universität Frankfurt a. M. inne. Er war Lehrer des späteren Bundeswirtschaftsministers Ludwig Erhard und gilt als einer der geistigen Väter der sozialen Marktwirtschaft.

127 Nach Kriegsende war Tillich (1886 – 1965) zunächst Privatdozent in Berlin. Ab 1924 lehrte er Systematische Theologie in Marburg, zum Zeitpunkt der Rundfrage war er Professor für Religions- und Sozialphilosophie in Dresden und Leipzig, 1929 schließlich wechselte er, als Nachfolger von Max Scheler, auf einen Lehrstuhl für Philosophie und Soziologie nach Frankfurt a. M. Bis 1929 war Tillich außerdem Mitarbeiter der Blätter für religiösen Sozialismus. Er war der erste nichtjüdische Hochschullehrer, der nach Beginn von Hitlers Kanzlerschaft aus Deutschland vertrieben werden sollte.

on.“ Spätestens mit der Gründung der ersten Sporthochschulen tritt auch der Staat in Erscheinung; Einrichtungen wie sie waren es, die der Professionalisierung des Sports den Weg geebnet haben. Mit dem Rekord ist ein Fetisch der eher dynamischen Art entstanden, sein Sinn nämlich besteht darin, dass er immer wieder neu gebrochen wird. An dieser Stelle seiner Argumentation kommt Tillich auf sich selbst zu sprechen: Der Geist sei dem Spiel entwichen, aus dem Sport sei längst „blutiger Ernst“ geworden, er, Tillich, aber wolle, wann immer er Sport treibt, spielen und dabei durch nichts gebunden sein als durch den eigenen „Willen und die Spielregeln.“

Auch wenn er selbst nicht ein einziges Mal fällt: Einer der konstitutiven Begriffe des Beitrags ist der der Entfremdung. Die Entfremdung des Spiels durch seine verbands- oder staatspolitisch betriebene Organisierung ist dabei nur das eine, auf die Verlustliste des abendländischen Traditionsbestands zu geraten droht im Zuge dieses Prozesses allerdings auch der Geist. Derselbe kulturromantische, um nicht zu sagen: kulturkonservative Zwischentöne sind bei Tillich eher selten. Dass er sie hier dennoch anschlägt, rechtfertigt er unter Verweis auf eine Aufgabe von eminenter historischer Bedeutung, mit der Verteidigung der „Front des Geistes“ nämlich, eine Aufgabe, ob derer er sich sogar dazu genötigt sieht, sich mit einer Generation zu verbünden, gegen die er, der religiöse Sozialist, für gewöhnlich „auf der ganzen Front Sturm“ laufe. Diese Generation sei noch ganz gepackt „von der Dämonie des abstrakten Geistes.“ Diese epochentypische intellektuelle Prägung ist es, die er mit ihr teilt, und die es ihm verbietet, eine historische Entwicklung zu bejahen, die die traditionelle Semantik von Spiel und Geist verfälscht. In das lautstarke Lamento der Dekadenzverächter stimmt Tillich bei alldem natürlich auch nicht ein, vielmehr tritt er die Flucht nach vorne an – in eine spekulative Geschichtsphilosophie. Dass das Verhältnis einer kommenden Generation zum Geist ein völlig anderes sein wird, kann er dabei redlicherweise nicht ausschließen, aus ihrer Perspektive könnte sich der Ernst des Sports als Übergang „zu einer neuen Einheit von Ernst und Spiel“ darstellen, eine Einheit, „die im Leiblichen wurzelt, im Geistigen sich entfaltet und den Gegensatz von Geist und Sport aufhebt.“ Was die eigene intellektuelle Identität anbelangt, steht für Tillich selbst noch zu viel auf dem Spiel, als dass er die Leistungen des Sport-Ernsts schon jetzt vorbehaltlos gutheißen könnte. Wenn ihn eine neue Generation nun bitten würde, ihm zu folgen, könnte er es nur im Geiste tun – er müsste, so der Schlusssatz, bleiben, wo er sei: „*im Ernst des Geistes und im Spiel des Sportes.*“

Bei Georg Hermann wiederum gerät der Sport zur Projektionsfläche einer globalen sozial- und friedenspolitischen Utopie.<sup>128</sup> Der Fußball erscheint in der Vision seines Antwortschreibens als „Sieger über die Kanonkugel“. Der historische Orientierungspunkt dabei ist das Griechenland der klassischen Antike – Hellas scheint den schlagen Beweis dafür zu liefern, dass „die höchste Kunst und die vollkommenste Kultur“ am ehesten „auf dem Nährboden des Sports“ gedeihen. In seinem Geschichtsidealismus ist Hermann nur schwer zu bremsen, er glaube an den Sport „als an den *großen Erzieher* einer zukünftigen und glücklicheren Menschheit.“ Zumindest mittelfristig scheint dieser Pädagoge die dringlichen aktuellen und menschheitsgeschichtlichen Probleme lösen zu können: „Er wird der Vernichter des Alkoholismus sein. Ein Kämpfer gegen das Verbrechen als Volkskrankheit. Und er wird endlich der Überwinder des Krieges werden.“ Mehr noch: Er verspricht, zumindest da, wo er im Mittelpunkt weltweiter Aufmerksamkeit steht, sogar die klassischen Institutionen von Politik und Diplomatie überflüssig zu machen – vielleicht, so Hermann in Anspielung auf die strukturell Schwäche des Völkerbunds, habe „die Olympiade mehr Wert als Genf.“ Der größte Erzieher sei der Sport allerdings auch seelisch, den Vorwurf, er sei bildungsfeindlich und begünstige seiner agonalen Prinzipien wegen die Verrohung der Sitten, will Hermann damit widerlegt sehen. Sport und „geistiges Analphabetentum“ müssten keineswegs Synonyme sein. Vielmehr erziehe er zur „Ritterlichkeit“, zu einem Sozialverhalten, das „der Lebenskampf heute vermissen lässt.“ Hohen Erwartungen sieht er sich schließlich auch auf ästhetischem Gebiet ausgesetzt. „Wie schön wäre es“, so die für heutige Ohren sicher ein wenig altfränkisch klingende Abrundung des Beitrags, „einmal auf einem Erdball leben zu können zwischen lauter Menschen – beiderlei Geschlechts –, die an Körper, Geist und Seele gerade und menschlich gewachsen wären.“

Auch Theodor Brugsch, Mediziner wie Oppenheimer, würdigt den Sport als Ferment der Charakterbildung.<sup>129</sup> Anders als bei Hermann steht bei ihm die Frage nach den sozialempririschen Faktoren der Persönlichkeitsentwicklung allerdings im Mittelpunkt. Relevant wird diese Frage vor allem in einem Kontext, der wie die Jahre des Krieges und der unmittelbaren Nachkriegszeit im Zeichen des materiellen Mangels und einer starken psychischen Belastung stand. Brugsch subsumiert die ihm maßgeblich erscheinenden Faktoren unter den Begriff des Zeitgeistes. Zu dessen Erscheinungsformen gehören Kino und Radio genauso wie die eher traditionellen Kulturtechniken Theater und Zeitung, aber eben auch der Sport. Brugsch spielt

---

128 Die Deutsche Biographische Enzyklopädie führt Hermann (1871 – 1943) als freien Schriftsteller und Kunstkritiker. Einen Namen gemacht hat er sich als Verfasser zahlreicher kunstgeschichtlicher, aber auch politischer Essays. Sein zweibändiger Roman „Jettchen Geberts Geschichte“ wurde, obwohl bereits in den Jahren zwischen 1906 und 1909 entstanden, zu einem Bestseller der zwanziger Jahre.

129 Brugsch (1878 – 1963) begann seine Medizinerkarriere bereits vor dem Krieg. Zunächst war er Oberarzt an der II. Medizinischen Klinik der Berliner Charité, ab 1919 Leiter der dortigen II. Medizinischen Poliklinik. Zum Zeitpunkt der Rundfrage war er Ordinarius für Innere Medizin und Direktor der Universitätsklinik in Halle a. d. Saale.

die Karte seines Fach- und Erfahrungswissens, wenn er ihm attestiert, nicht allein für die physische Gesundheit, sondern eben auch für die Persönlichkeitsbildung Herausragendes zu leisten. Er selbst versteht sich als Advokat des Sports. Wo er allerdings für ihn eintritt, predigt er das Prinzip des richtigen Maßes, der Sport nämlich sei nicht „der Endzweck des Lebens“, wohl aber „eine der Formen der Betätigung des Menschen“, die seine Persönlichkeit stärke. In einer bestimmten Lebensphase ist er deshalb besonders wichtig: In der Jugend. Ihr nämlich hilft er, „in der Zeit ihres Sturms und Drangs über viele Klippen hinfort“ zu kommen und sich gesund zu erhalten.

### III.1.3 „Mein Menschheitsideal. Wünsche und Erkenntnisse“. Utopien für den Hausgebrauch

Zur Klasse der ohne konkreten äußeren Anlass durchgeführten Rundfragen gehörte eine Enquête des *Uhu*, die ihre Teilnehmer um Variationen über die Zeile „Mein Menschheitsideal. Wünsche und Erkenntnisse“ (*Uhu*, Jg. 5., H. 6, März 1929, S. 37-40) gebeten hatte. Ein Allerweltsthema wie dieses entsprach dem Profil des rundfragenden Mediums: Mit der Gründung des *Uhu* 1924 hatte der Ullstein Verlag den Versuch unternommen, auch in Deutschland ein Magazin nach angelsächsischem Vorbild zu etablieren. Die angestrebte Massenaufgabe sollte auf zwei Wegen erreicht werden: durch die redaktionelle Abdeckung gleich mehrerer Bereiche der Alltagswelt, vom Sport über Wissenschaft und Technik bis hin zur Kultur, sowie durch die Einbindung prominenter Köpfe.<sup>130</sup> Letzteres gelang vor allem im Rahmen der Rundfrageaktionen. Dass deren Themenfokus nicht immer derart politiklastig war wie im Falle der VZ, lag angesichts des Leserspektrums, das man abdecken wollte, auf der Hand.

Bei der Auswahl der Teilnehmer schien die Redaktion um den Spagat zwischen Prominenz und Kompetenz bemüht. So hatte man im Falle der Enquête über das Menschheitsideal vorwiegend Persönlichkeiten angeschrieben, die sich durch ihre Tätigkeit auf den Gebieten von Kultur, Wissenschaft und Medizin einen Ruf als Kenner der Seelenlandschaften des Homo sapiens erworben hatten. Dazu gehörte einmal mehr Heinrich Mann. Dazu gehörte Wilhelm Ostwald, neben Ernst Mach einer der Hauptvertreter des Monismus, eines Welterklärungsmodells, das die Entstehung des Seins auf ein einziges Prinzip reduzierte und sich dank seiner Rezeption durch das bürgerlich-liberale Milieu des späten 19. Jahrhunderts den Rang einer

---

<sup>130</sup> Die Gründungsidee ging auf Hermann Ullstein (1875 – 1943) zurück, im Ullstein Verlag zuständig für die Zeitschriften- und Buchabteilung. Beim Aufbau des *Uhu* gingen ihm Kurt Korff und Kurt Szafranski, die Direktoren der Zeitschriftenabteilung, zur Hand. Zu den „geistigen Vätern“ (Bemmann: 299) des *Uhu* zählte allerdings auch Tucholsky. Er sollte eigentlich sogar als Redakteur gewonnen werden, beschränkte sich aber, weil er von Paris ungerne wieder nach Berlin zurückgekommen wäre, auf eine Mitarbeit. Er wusste, „dass er für Leser des Zeitalters des Fotoapparats, des Autos, des Boxsports und des Grammophons schrieb“ (300), und stellte sich stilistisch und thematisch darauf ein. Der *Uhu* erschien monatlich und konnte sowohl über den Buchhandel als auch über die Post bezogen werden.

Ersatzreligion hatte erwerben können.<sup>131</sup> Dazu gehörten Carl Diem, Generalsekretär des Deutschen Reichsausschusses für Leibesübungen,<sup>132</sup> und Ernst Glaeser, der bereits in jungen Jahren mit dem autobiographischen Roman „Jahrgang 1902“ (1926) einen internationalen Publikationserfolg verbuchen konnte.<sup>133</sup> Dazu gehörten Friedrich Gundolf, Professor für Literatur an der Universität Heidelberg,<sup>134</sup> Else Lasker-Schüler und schließlich noch zwei namhafte Wissenschaftler nichtdeutscher Herkunft: Auguste Forel, Psychologe und Hirnforscher, Strafrechtsreformer, Avantgardist der Volksbildungs- und Volkerziehungsidee und Verfechter des Völkerfriedens sowie Maria Montessori, Ärztin und Pädagogin, vormals Inhaberin eines Lehrstuhls für Anthropologie, engagiert im Kampf für die Rechte der Frau und die Abschaffung der Kinderarbeit, Vordenkerin einer die Individualität jeder Entwicklungsbiographie hochhaltenden Pädagogik.

Die meisten der Angeschriebenen leisteten sich das lässliche Vergehen, das „Menschheitsideal“ mit dem „Idealmenschen“ zu verwechseln. Die Ergebnisse ihrer Gedankenspielerien erschienen in der März-Ausgabe des Jahres 1929. Ein ultimativer Bauplan des Homunkulus ergibt sich aus der Summe der Einzelbeiträge natürlich nicht, auch keine Charakterologie des Idealmenschen. Was mit der fraglichen *Uhu*-Ausgabe allerdings vorliegt, ist ein Kaleidoskop kürzerer Prosatexte über die Geschichte des menschlichen Strebens und Scheiterns, ein Stück anthropologisches Feuilleton über die Utopie einer moralischen Perfektivität des Menschen.

Zunächst zum Beitrag Heinrich Manns. Sein Versuch einer Beschreibung des Idealmenschen folgt den windungsreichen Pfaden eines dialektischen Einerseits-Andererseits, am Ende allerdings steht nicht der perfekte, sondern der „wirkliche Mensch“. Auf die kritische Betrachtung seiner Zeitgenossenschaft ist Mann spezialisiert. Wie kaum ein zweiter, Tucholsky sicher ausgenommen, steht er für die literarisch-satirische Auseinandersetzung mit der vom wilhelminisch geprägten Bürgertum monopolisierten Empfindung einer moralischen, sozialen und damit letztlich auch geschichtlichen Überlegenheit. Dass die Bilder, die das Wunschdenken vom Idealmenschen malt, für gewöhnlich kaum mehr als pastellfarbene Momentaufnahmen sind, weiß er mithin ganz genau, auch in seinem Beitrag für den *Uhu* überprüft er sie auf ihre Realitätstauglichkeit. Eine seiner Thesen lautet: „Nehmen wir an, er [der Idealmensch, L.-A. R.] wäre vernünftig, gütig und gerecht.“ Der Folgesatz enthält die Antithese: „Andererseits

131 Ostwald (1853 – 1932), Träger des Nobelpreises für Chemie des Jahres 1909, gehörte zu den produktivsten Wissenschaftspublizisten seiner Zeit. Sein Interesse galt vor allem der Propagierung eines die Mechanistik durch das Energieprinzip ablösenden Welterklärungsmodells. Zu seinen wichtigsten Publikationen gehörten die 1902 gegründeten „Annalen der Naturphilosophie“ sowie die Titel „Die Überwindung des wissenschaftlichen Materialismus“ (1895), „Elektrochemie, ihre Geschichte und Lehre“ (1896) und „Energetische Grundlagen der Kulturwissenschaft“ (1909). Als Nachfolger Erich Haeckels übernahm er 1911 den Vorsitz des freidenkerischen „Monistenbundes“.

132 Diem (1882 – 1962) gehörte ferner zu den Initiatoren der 1920 in Berlin gegründeten Deutschen Hochschule für Leibesübung.

133 Vorgelegt hatte Glaeser (1902 – 1963) mit diesem Titel eine schriftstellerische Arbeit, die die emotionale und politische, ganz wesentlich der Erfahrung des Weltkriegs anzulastende Orientierungslosigkeit einer kompletten Generation literarisch einzufangen suchte.



müsste er unbedingt die Leidenschaft kennen, man kommt sonst zu nichts [...].“ Problematisiert wird dergestalt eine Tugendhaftigkeit nach der anderen, ein Vollkommenheitsattribut nach dem nächsten: Selbstherrschaft schließt Wehrhaftigkeit aus, der Stolz die Fähigkeit, sich um des Gemeinwohls willen in bestimmten Situationen auch unterordnen zu können. Umgekehrt erfährt eine vermeintliche Untugend eine bemerkenswerte Aufwertung: Ohne die Fertigkeiten des „Schwindler[s]“, so Manns Befürchtung, wird der Mensch schnell seiner chronischen Phantasielosigkeit erliegen. Ferner sind es die etablierten Formen eines geregelten Broterwerbs, die die Überlebensperspektive des Idealmenschen stark einschränken würden: Um ihn „für geistige und selbstlose Ziele leicht zu gewinnen“, bedürfe es nämlich einer langfristigen materiellen Absicherung, die aber kann er „in der gegebenen Welt und bei der herkömmlichen Art des Menschen nicht dauerhaft haben“. Der erste Teil der Schlussfolgerung birgt keinerlei Überraschung: Jede Forderung an den Idealmenschen sei „für sich genommen unerfüllbar.“ Anders dagegen der zweite: Alle Forderungen zusammen aber seien „bedingt erfüllbar.“ Sie sind es, die sich zum oben schon zitierten „wirklichen“ Menschen summieren. Der wiederum erfüllt, so die Schlusspointe, die „wichtigste aller Forderungen: nicht langweilig zu sein.“

Die Antwort Wilhelm Ostwalds fällt vergleichsweise prosaisch aus. Sie nennt die Tugenden, über die der Idealmensch verfügen sollte, beim Namen, ohne jeden Umweg über eine Problematisierung der Ausgangsfrage und ohne die Verlagerung der Antwort auf eine Metaebene. So knapp die Reaktion auch ausfallen mag, das Weltbild des Verfassers legt sie zumindest in seinen Grundzügen offen. Ausgangspunkt dabei ist der Konflikt zwischen den Institutionen des religiösen Glaubens und des empirischen Wissens – aus Ostwalds Perspektive ist er im Grunde nicht mehr zu schlichten. Das leidenschaftliche Bekenntnis für den eigenen, naturwissenschaftlichen Fachbereich ist an eine geschichtlich fundierte, sicher aber auch stark vom Monismus inspirierte Kritik an den Nachwirkungen einer jahrhundertealten klerikalen Definitionshoheit über alle Inhalte des Wissens und Erkennens gekoppelt. Die Hauptfigur in Ostwalds Tagtraum ist „der praktische Idealist, der lebfrische Mensch, der seine Ideale nicht in der Vergangenheit sucht, sondern in der Gegenwart und Zukunft“. Verbunden ist damit die konkrete Forderung nach einer gesellschaftlichen Aufwertung der Wissenschaft: Für sie wünscht er sich den Status des „höchste[n] Kulturgut[s]“. Die Scholastik hingegen, die in Theologie und Philosophie des Hoch- und Spätmittelalters gebräuchliche Methode der Wahrheitsfindung, ist für ihn der Inbegriff aller autoritätsfixierten Forschungspraxis, das „ewige

---

134 Gundolf (1880 – 1931) hatte im selben Jahr die Gelegenheit, sich mit seiner Festrede aus Anlass des 200. Lessing-Geburtstags im Reichstag als staatstragender Großintellektueller zu empfehlen.

Hindernis“ jeder gedanklichen Tätigkeit. Nicht allein die Kirche, auch ein noch in der Epoche des Historismus sozialisiertes Bildungsbürgertum wird Ostwalds Hohelied auf die Erkenntnisinhalte und -methoden der Naturwissenschaft als ungehörliche Fetischisierung empfunden haben: An einer sozialetischen Note fehlt es dem Text bei all dem keineswegs. Dem Menschen sei aufgetragen, so die lakonische Weisung des Schlusssatzes, „in weitestem Umfange für andere“ zu sorgen.

Gundolf stellt in seiner Antwort die hohe Kunst der geistigen Verdichtung unter Beweis – trotz ihrer Kürze enthält sie einen Kerngedanken der abendländischen Ästhetik. Ließe sich, so Gundolfs Überlegung, die Bitte um die Beschreibung des Menschheitsideals mit einer pressekompatiblen und in aller Welt konsensfähigen Formel erfüllen, dann wäre die Kunst überflüssig, dann „bedürfte es keiner Bücher und Bilder“ mehr. Zum Anlass genommen hat er die Frage damit für eine – wenn auch nur indirekte – Klärung der historischen Bestimmung der Kunst, der literarischen wie auch der bildenden. Der stärkste innere Antrieb des Künstlers und das zumindest im Hintergrund dauerpräsente Thema seiner „Bücher und Bilder“ scheint für Gundolf das Unbehagen des Menschen angesichts der eigenen intellektuellen, moralischen und physischen Unzulänglichkeit zu sein – lesen lässt sich das natürlich als Variierung des Freudschen Theorems von der Kunst als Kompensationserscheinung. Allein der Kunst – und nicht der vom *Uhu* möglicherweise erwarteten pointierten Definition – gelingt dank ihres imaginativen Potentials und ihrer formalen Freiheiten der Brückenschlag zur Idealität. Schließen lässt sich daraus längst noch nicht, dass es diese Idealität auch wirklich gibt, schließen lässt sich daraus nur, dass die Existenz und der Gebrauch ihres Begriffs an der Entwicklung bestimmter Kulturtechniken nicht ganz unbeteiligt waren.

Einen unüberhörbar politischen Akzent hat im Grunde nur die Antwort Ernst Glaesers. Berufserfahrungen gesammelt hatte Glaeser als Schriftsteller, Journalist und Dramaturg. Die begriffliche Wendung des politischen Intellektuellen scheint er von je her als Tautologie empfunden zu haben, sein Beitritt zum Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands (BPRS) dürfte auch eine Missfallensbekundung dem Typus des weltanschaulich indifferents und politisch inaktiven Künstlers und Journalisten gegenüber gewesen sein.<sup>135</sup> Glaeser geht in seiner Replik gleich in medias res. Er halte jeden Menschen „für erstrebenswert“, dem es gelingt, die Mechanismen „der Wirtschafts- und Gesellschaftsform dieser hochkapitalistischen Gegenwart“ in eine Sprache zu übersetzen, aus der sich die Axiome der Revolutionen der Zukunft ableiten lassen. Dass sich eine politische Fundamentalkritik wie diese Feinde machen wird, ist ihm natürlich völlig bewusst. Sorge bereitet ihm vor allem das Potential an

politischer Aggressivität. Ausgestattet sein muss sein Idealmensch deshalb auch mit etwas, das ihn gegen die Unberechenbarkeiten des politischen Diskurses der damaligen Zeit abzusichern vermag: Glaeser wünscht ihm „eine Schlaueit und ein körperliches Geschick, die es verhindern, dass er vorzeitig in Deutschland erschlagen“ werde.

Die Antwort des Sportwissenschaftlers Carl Diems liest sich wie eine Fußnote zum häufig zitierten „mens sana in corpore sano“ des Juvenal. Sein Idealmensch soll „rüstig und körperlich geübt sein, alle Glieder so bewegen können, wie die Natur es uns gegeben hat [...]“. Ergänzt werden sollen die physischen noch durch mentale Fitnessqualitäten, durch „einen festen Willen, Entschlusskraft, Urwüchsigkeit und Liebe zur Natur [...]“. Allein dann findet der Mensch seiner Einschätzung nach „den Weg zum Edlen und Schönen“, allein auf diesem Weg wird er zum Idealmenschen.

Auf ein Terrain, das man zumal rückblickend als moralisch vermint beschreiben müsste, begibt sich Forel. Für ihn steht fest, dass es den Idealmenschen nicht gibt. Auf den ersten Blick ähnelt seine Anthropologie derjenigen der von einem martialischen gesellschaftlichen Urzustand ausgehenden Vertragstheoretiker der frühen Neuzeit: „In uns allen stecken tief erblich das Raubtier, die affektive Grausamkeit, die Heuchelei usw.“ Die Domestizierung des Wolfes im Menschen ist Forel zufolge allerdings kein Verdienst eines staatskonstitutionellen Leviathan, sondern die Begleiterscheinung eines ethnobiologischen Prozesses: „[B]essere, d. h. sozialere, ethischere Menschen“ gebe es „dank der vielen Rassenkreuzungen“. Das sicher entscheidende Stichwort seiner Replik lautet „Eugenik“. Konsternieren haben dürfte auch dieser Begriff den zeitgenössischen Leser noch nicht. Obwohl sie in den USA bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Grundlage für eine dezidiert rassistische Gesetzgebung diente<sup>136</sup>, dürfte die Eugenik erst durch die politische Umsetzung der Rassentheorie des Nationalsozialismus nachhaltig kompromittiert gewesen sein. Forel wendet sie, ungeachtet ihrer seinerzeit schon erwiesenen Missbrauchsanfälligkeit, ins Positive. Er vertraut fest darauf, dass das Ziel der durch „Rassenkreuzung“ generierten Menschen die „eine internationale Menschheit“ sei, eine Menschheit „ohne Krieg, ohne Genussgifte unseres Gehirnes, ohne Geldkapital“.<sup>137</sup>

Natürlich lässt auch der redaktionelle Impuls dieser Enquête genügend Raum für Antworten ganz unterschiedlichen formalen Zuschnitts. Die sicher persönlichste ist diejenige Else Lasker-Schülers. In ihr findet die Affinität der Autorin zu exotischen literarischen Stoffen und

---

135 Er selbst arbeitete seit 1926 für die Frankfurter Zeitung, war Dramaturg am Deutschen Theater in Frankfurt a. M. – einer Einrichtung mit einem Schwerpunkt auf der Förderung der Theaterarbeiten der Avantgarde – und seit 1928 Leiter der literarischen Abteilung des Südwestdeutschen Rundfunks.

136 Als Beispiel wird hier das 1905 verabschiedete „Gesetz zur Verhinderung von Schwachsinn und Kriminalität“ genannt, eine Regelung, die zumal die Einwanderung aus Süd- und Osteuropa eindämmen sollte.

137 Die Postkarte, auf die Forel seine Antwort geschrieben hat, publizierte die Redaktion als Faksimile.

Figuren eine feuilletonistische Fortschreibung. Ihr Ideal sei, so Lasker-Schüler, der Inka-Mensch, die Angehörigen des „mexikanischen Indianerstammes.“<sup>138</sup> Seit ihrer Schulmädchenzeit hänge er an ihrer „Herzwand“. Auf selbstkritische Töne verzichtet auch ihre Replik trotz aller Kürze nicht. Als unbefriedigend empfindet sie allerdings nicht die Konzentration auf die eher apolitische Beschreibung der markanten Physiognomie der Inka, Unbehagen bereitet ihr vielmehr die eigene schriftstellerische Unzulänglichkeit, die Unfähigkeit einer poesiesprachlichen Illustration ihres Menschheitsideals: „[...] aber mein Ideal spricht keine beschwingte Sprache; die wirkliche Liebe in geflügelten Worten auszudrücken, liegt mir nicht.“

Die Antwort mit der sicher stärksten visionären Kraft trägt den Absender Maria Montessoris. Von je her war die Beschreibung des Idealmenschen das Leitthema ihrer Arbeit als Medizinerin und Pädagogin, sie suche ihn, so ihre Formulierung, „wie die amerikanischen Forschungsreisenden das Gold unter der Erde suchten.“ Über das Charakterbild des Großteils ihrer Zeitgenossen macht sie sich bei alldem keine Illusionen: „Wir sind alle verpfuscht, weil wir in der Zeit unserer Entwicklung unterdrückt wurden.“ Umso größer sind die Erwartungen, die sie an die geistigen und damit auch politischen und gesellschaftlichen Kompetenzen des „neue[n] Mensch[en]“ knüpft. Sie ist der festen Überzeugung, dass er „die sozialen Probleme mit einer verblüffenden Einfachheit lösen würde – dass er alles leicht finden und verstehen würde, dass die Feinde des Menschen nicht auch Menschen sein können; [...]“. Seine größte Leistung aber läge zweifelsohne darin zu erkennen, „worin das Glück der Menschheit besteht.“ Dass dieser neue Mensch zu einer Generation gehört, die in den Genuss der dem Prinzip der Selbstbildung des Kindes verpflichteten Montessorischen Pädagogik gekommen sein wird, dürfte unstrittig sein. Expressis verbis hergestellt wird dieser Bezug allerdings nicht. Montessoris Beitrag für den *Uhu* also mag den Kern ihres Erziehungsprogramms enthalten, als Propagandaplattform missbraucht sie ihn nicht. Wie pessimistisch ihr Blick auf die mentale Konstitution ihrer Zeitgenossenschaft ist, unterstreicht der letzte Satz. Vom neuen Menschen nämlich würde sie, wenn er ihr dereinst begegnen sollte, das folgende Verdikt erwarten: „Sie sind für immer begraben.“

#### III.1.4 „Was soll mit den zehn Geboten geschehen?“ Zum Intellektuellenethos

Auf die Frage nach einer kulturellen und ideengeschichtlichen Identität des europäischen Abendlandes erfolgt eine Reaktion im Regelfall postwendend: der Verweis auf die christlich-jüdische Überlieferung. Es ist die Bibel, die, bei allen interreligiösen und interkonfessionellen

---

<sup>138</sup> Bei dieser geographischen Präzisierung handelt es sich offenkundig um eine Verwechslung.

Detailkonflikten um ihre adäquate Übersetzung oder den Umgang mit hinsichtlich ihrer Urheberschaft unsicheren Teilen, den Anspruch eines der essentiellen literarischen Fixpunkte des kollektiven Bewusstseins der westlichen Hemisphäre für sich in Anspruch nehmen kann. Zwar sind in den Epochen von Renaissance, Humanismus, Reformation, Aufklärung, Revolution und Industrialisierung die meisten theologischen, zum Teil politisierten Grundfesten gerade des Christentums unter einen wachsenden Legitimationsdruck geraten: die Offenbarungsgeschichten durch die Aufwertung des Verstandesgebrauchs, die Schöpfungsgeschichte durch die Erkenntnisse von Astronomie und Biologie, die Integrationsleistung der parochialen Sozialeinheit durch das Credo der Individualität, die Hoffnung auf die ewige Seligkeit des Paradieses durch die Verheißung einer sozialen und materiellen Gerechtigkeit schon im Diesseits und, last, but not least, das Gottesgnadentum und die Institution Kirche durch eine Vielzahl säkularer Herrschafts- und laizistischer Staatskonzepte. Zumindest eine religiöse Teildisziplin aber hat alle Brüche der neuzeitlichen Geschichte vergleichsweise schadlos überdauert: die Morallehre, möglicherweise deshalb, weil sie für die innere Kohärenz einer Gesellschaft schlichtweg unabdingbar ist.

Die Grundlage des christlich-jüdischen Ethos bildet der Dekalog. Der Frage, welche Relevanz er für eine nach wie vor unter dem Eindruck des Weltkriegs stehenden Zeit noch habe, versuchte sich eine im Frühling 1929 von *Die Literarische Welt* (LW) initiierte Enquête anzunehmen. Publiziert wurde ihr Rücklauf in zwei Teilen, in den Heften 23 und 24 vom 7. bzw. 14. Juni. Die Schlichtheit des Titels – „Was soll mit den zehn Geboten geschehen?“ (LW Jg. 5, Nr. 23, 7. 6. 1929/Nr. 24, 14. 6. 1929) – kann über die Vielschichtigkeit des Gegenstands kaum hinwegtäuschen: Erörtert werden sollen, so die Anregung der Redaktion, „Wert und Sinn“ der Gebote, die Möglichkeit, „sie zum internationalen Gesetz zu erheben“, oder auch die Notwendigkeit, „neue zehn Gebote als Ausdruck und Essenz der heutigen Moral“ zu dekretieren. Gestellt ist damit natürlich nicht nur die Frage nach dem Orientierungswert einer Gebotssammlung aus entlegener Vorzeit für die Legislative eines neuzeitlichen Rechtsstaats oder nach der Kompatibilität eines Regelkatalogs von bescheidenem Format für eine hochkomplexe Industriegesellschaft. Gestellt ist hier auch die generelle Frage nach der Solidität religiöser Bindungen im Land der Reformation und Glaubensspaltung, der langjährigen Koalition von Thron und Altar und eines schon damals registrierbaren konfessionsübergreifenden christlichen Antisemitismus.

Eine derart elementare Frage passte zum Profil der LW. 1925 war sie von Willy Haas und Ernst Rowohlt gegründet worden, allerdings nicht als Literaturzeitschrift „herkömmlichen Typs, sondern nach dem Vorbild der Pariser ‚Nouvelles Littéraires‘ [als] literarische Wochen-

zeitung.“ (Mendelssohn 1982: 324) Ihren Hauptakzent hatte sie auf die Kulturberichterstattung gesetzt, „der größere Teil jeder Nummer war mit aktuellen Neuigkeiten aus der Literatur-, Theater- und Kunstwelt gefüllt“ (ebd.). An den Grenzen des deutschsprachigen Raums machte sie dabei nicht Halt.<sup>139</sup> (vgl. Valentini: 99 ff.) Einer ihrer redaktionellen Schwerpunkte waren die Befragungen, „eine Art von Journalismus, die dem [damaligen] Publikum am meisten zusagte.“ (103). Kein Wunder also, dass die LW bei einer Enquête wie der zur Beutung der Gebote mit zahlreichen klangvollen Namen aufwarten konnte. Geachtet hat sie bei der Auswahl der Teilnehmer auf eine Vielfalt von Berufsständen, religiösen Konfessionen und Haltungen den Institutionen praktizierter Frömmigkeit gegenüber. Vor allem drei Replikanten können in Anbetracht der sowohl theologischen als auch juristischen Gewichtung der Rundfrage eine Art Expertenstatus für sich beanspruchen: Martin Buber, Friedrich Muckermann und Ludwig Ebermayer. Buber war bereits in den 1920er Jahren einer der namhaftesten zeitgenössischen Religions-, Moral- und Sozialphilosophen. Für ihn war das Judentum beides, religiöse Heimat und Gegenstand seines wissenschaftlichen Interesses.<sup>140</sup> Der Publizist und Jesuit Muckermann<sup>141</sup> vertrat die Positionen der römisch-katholischen Kirche. Er war Herausgeber des Kulturperiodikums *Der Gral* und Mitarbeiter bei der Zeitschrift *Stimmen der Zeit*. Als Vertreter eines nationalkonservativen Weltbildes suchte er die Auseinandersetzung mit einem betont atheistischen und kirchenfeindlichen Sozialismus genauso wie die mit der neuheidnischen Rechten. Ludwig Ebermayer schließlich, Sohn eines protestantischen Dekans, war in den Jahren 1921 bis 1926 Oberreichsanwalt und damit einer der protokollarisch höchsten Beamten der Republik.<sup>142</sup> Nach seiner Versetzung in den Ruhestand fungierte er als Honorarprofessor für Strafrecht in Leipzig. Beteiligt an der Rundfrage waren außerdem Johannes R. Becher, Paul Levi, Robert Neumann, Leopold Schwarzschild und Kurt Tucholsky sowie, im folgenden nicht berücksichtigt, Curt Corrinth, Paul Ernst und George Bernard Shaw.

Zunächst zu Buber (publiziert in: LW Nr. 23).<sup>143</sup> Angesiedelt ist seine Antwort im Grenzgebiet zwischen Religions- und Rechtsgeschichte. Sie beginnt mit einer Kritik an der Ausgangsfrage: Diese verschaffe den Geboten „eine Sanktion und eine Gültigkeit“, die sie schlichtweg nicht besitzen. Die Begründung für diesen Einwand wird den Beitrag zum umfangreichsten

139 Der aus Prag stammende Willy Haas (1891 – 1973) war ein Mitschüler Franz Werfels und Paul Kornfelds. In Prag gründete er die Herder-Blätter. Nach seiner Übersiedlung nach Berlin war er zunächst für den Filmkurier tätig. Seit 1925 Redakteur bei der damals noch in der Konzeption befindlichen LW, ein Blatt, das, obwohl auf Rowohlt's Initiative gegründet, ganz wesentlich mit dem Namen Haas verbunden ist.

140 Während seiner Studienzeit hatte sich Buber außerdem für den Zionismus engagiert. Da er aber den Akzent auf eine systematische sittliche und geistige Erneuerung des in der Diaspora weitestgehend assimilierten Judentums gesetzt hatte, sollte er in einen ernsthaften Konflikt mit Theodor Herzl und dessen eher ethnisch-nationale und territorialpolitische Programmatik geraten.

141 1899 war Muckermann (1883 – 1946) in die Gesellschaft Jesu aufgenommen worden. Er empfing 1914 die Priesterweihe und war im Ersten Weltkrieg als Seelsorger an der Ostfront tätig.

142 In dieser Funktion war Ebermayer (1858 – 1933) u. a. mit den Strafverfahren nach dem Kapp-Lüttwitz-Putsch und den Untersuchungen nach dem Rathenau-Mord betraut.



dieser Rundfrage machen. Zwei Kriterien sind es, mittels derer Buber die Zehn Gebote von den Gesetzestexten und -büchern neuzeitlichen säkularer Rechtsstaaten unterscheidet. Das erste ist ihr persönlich-appellativer Tonfall: Sie stehen nicht im „personenfreien Kodex eines Menschenverbandes, sondern werden von einem *Ich* zu einem *Du* gesprochen“. Das zweite ist die Unwägbarkeit der sich aus ihrer Nichteinhaltung ergebenden Konsequenzen. Bubers Gottesbegriff vollführt an dieser Stelle einen interessanten Spagat zwischen Omnipotenz und Souveränität. Die Allmacht Gottes gibt sich in der Schöpfung von Himmel und Erde, von Natur und Mensch zu erkennen, die Souveränität indes im Verhältnis zu den Menschen selbst. Kategorien wie Lohn und Strafe, zwei Begriffe mit eher leistungsorientiertem bzw. rechtspositivem Touch, spielen in diesem Verhältnis keine Rolle – Gott habe, so Bubers Formulierung, „seinem Willen nach keinen Orden und keine Zuchthauszellen zu vergeben.“

Zumindest an einem Teil der Gebote hat sich das Rechtsverständnis des neuzeitlichen, säkularen Staats allerdings doch orientiert. Überliefert ist der Dekalog auf zwei Steintafeln – eine Nuance, die der Religionshistoriker Buber in seinem Beitrag naturgemäß berücksichtigt. Die auf der ersten Tafel tradierten Gebote bestimmen den Bezug des Menschen zu Gott, diejenigen auf der zweiten das Verhältnis der Menschen untereinander. Die erste enthält die Grundrisse einer auch für das Christentum noch verbindlichen Glaubens- und Frömmigkeitslehre, die zweite hingegen den programmatischen Kern eines Sozialethos. Inspiriert hat die positive Rechtsetzung natürlich vor allem der Gehalt der zweiten Steintafel. Mehr noch: Nach Bubers Dafürhalten hat sich der sozialmoralische Teil des Dekalogs als *Conditio sine qua non* der Überlebensfähigkeit jeder geschichtlichen „menschliche[n] Gemeinschaft“ erwiesen.<sup>144</sup> Der Prozess ihrer Transformation in positives Recht vollzog sich dabei in mehreren Schritten. Zunächst wurde der Dekalog „aus der Sprache der persönlichen Imperativ-Rede in die der unpersönlichen Soll-Satzung“ übersetzt. Dem Willen einer transzendenten Instanz hatte sich diese Satzung natürlich nicht mehr zu beugen; stattdessen unterstellten sie ihre Autoren der Aufsicht durch die öffentliche Meinung. Diese allerdings erwies sich bald als viel zu unberechenbar. Etabliert wurde mit der „Sprache der Wenn-Festsetzung“ deshalb schließlich ein „mathematisch-übersichtlich[es]“ Gesetzeswerk, mit dessen Hilfe geregelt werden konnte, was Gott zu regeln selbst noch „verschmäht“ habe. Mit diesem dritten Schritt war die Grund-

---

<sup>143</sup> Buber spricht Haas in seiner Antwort direkt an.

<sup>144</sup> Nachvollziehen lässt sich das vor allem im Falle des Tötungsverbots: Von einem Verbrechen zu einem Laster darf die Tötung nicht werden, das nämlich wäre dem Bestande dieser Gemeinschaft „nicht zuträglich“. Aber auch die Gebote, die Ehe nicht zu brechen und die Eltern zu ehren, sind längst nicht derart obsolet, wie es den Anschein haben mag. Buber weist darauf hin, dass selbst die Sowjetunion, die fast alle gesellschaftlichen Bindungen einer radikalen Neudefinition unterzogen hat, zumindest um den „Zusammenhang zwischen ihren Generationen“ auch weiterhin bemüht sei.

lage eines Strafvollzugs geschaffen, dessen Prinzip darin bestand, stets eine „Relation zwischen dem, was einer anstellt und dem, was ihm widerfährt“, herzustellen.

Folgt man Bubers Darstellung, so waren es lediglich die Inhalte des Dekalogs, die tradiert wurden, seine göttliche Urhebererschaft aber wurde nach und nach eskamotiert. Am Ende des Prozesses ihrer „Vermoralisierung“ und „Verjurisierung“ steht, so die Wortwahl, kein „Zitat“ der Gebote mehr, sondern eine Textmasse, die sich zu Buchstabe und Geist der Inschrift der beiden alttestamentarischen Steintafeln verhalte wie ein „Plagiat“ zum Original. Allein als Plagiat also hat der sozialetische Teil der Zehn Gebote die zahlreichen Brüche der abendländischen Kultur-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte überleben können. Zitieren dürfen hätte ihn das positive Recht schon aus theologischen Gründen nicht, schließlich habe es sich Gott verboten, „von Bütteln und Henkern bedient zu werden“.

Dass auch Muckermann (Nr. 24) der übergeschichtlichen und kulturenübergreifenden Integrationskraft der Zehn Gebote das Wort redet, dürfte eingedenk seines theologischen Hintergrunds kaum überraschen. Die Frage nach ihrer Aktualität deutet er als Beleg für das in Deutschland seinerzeit offenbar allgegenwärtige Verlangen, „dem Chaos“ der Gegenwart endgültig zu entkommen. Aus Sicht der Kirche haben die Gebote die Bedeutung eines weltethischen Minimalkonsenses tatsächlich niemals verloren. Um den Substanzverlust, den ihre Lösung aus dem Kontext einer göttlichen Verkündigung und die anschließende Adaption durch das positive Recht bedeuten, weiß Muckermann allerdings genauso gut wie Buber. Der Dekalog habe einen organischen Bezug zu dem, was die katholische Dogmatik „Mysterium oder Übernatur“ nenne, er sei integriert „in das System eines neuen Lebens“.<sup>145</sup> Die Kirche selbst ist eine Art Schutzmacht des Bündnisses zwischen dekalogischem Naturrecht und göttlicher Übernatur. Auf die Verkündigung der Gebotsinhalte kann sie sich dabei allerdings auch nicht beschränken, es wäre sogar ein gewaltiger Fortschritt, ließe sich unter ihrer Regie „eine allgemeine Verpflichtung aller Menschen auf die zehn Gebote“ erreichen. Schon wer sich auf den Boden von Humanität und Naturrecht stelle, der tue „etwas Gutes“ und verdiene die Hochachtung der Kirche – gelobt wird an dieser Stelle *expressis verbis* die Arbeit des Völkerbundes. Muckermann bittet aber auch um Verständnis für die Position der Kirche, aus theologischer Sicht ist es natürlich ein gravierender Unterschied, ob die Gebote den ethischen Fixpunkt der neuzeitlichen Humanistengemeinde oder einer getauften Christenheit bilden. Wie man „den inneren Menschen“ ohne „diktatorische Maßnahmen“ dafür gewinnen könnte, die Verpflichtung auf die Zehn Gebote im Sinne einer religiösen Entität einzugehen, lässt er hier allerdings offen.

Natürlich hat Muckermann den Vertrauensverlust, den zumal eine eher doktrinär auftretende Glaubensgemeinschaft wie die römisch-katholische Kirche in den zurückliegenden Jahrhunderten zu verzeichnen hatte, im Hinterkopf, natürlich weiß er genau, dass nicht nur die Kirche als organisatorisches Korsett des Christentums, sondern auch ein Teil der ingenuin theologischen Inhalte in Misskredit geraten ist. Auch den Tonfall der Gebote kann man durchaus als paternalistisch empfinden – Buber hatte ihn auf den begrifflichen Nenner der „Imperativ-Rede“ gebracht, Schwarzschild und Tucholsky werden es in ihren Antworten terminologisch weit weniger akademisch ausdrücken. Wenn es also um die Auslegung des Dekalogs zu einem Konflikt kommen sollte, dann deshalb, weil die Kirche seine theologische Substanz, die „Idee der von Gott abhängigen Menschheit“, irgendwann durch das humanistische Ideal der reinen Menschheit dominiert sehen könnte. Für den Theologen Muckermann ist die Apologetik der Zehn Gebote natürlich auch eine Ehrrettung der eigenen Glaubens- und Arbeitsbasis. Diese Ehrrettung erfolgt im letzten Satz, der wissenschaftliche Tonfall ist darin durch einen eher homiletischen abgelöst: „Fordert das Christentum viel an Pflicht, so schenkt es doch immer noch mehr an Liebe.“

Die Antwort Ludwig Ebermayers ist eine indirekte: Publiziert hat die LW (Nr. 24) die Zusammenfassung eines Gesprächs, das Erich Ebermayer<sup>146</sup> mit seinem Vater über das Thema der Enquête geführt hat. Bemerkenswert ist vor allem die Haltung des Interviewpartners der Herrschaftsform der parlamentarischen Demokratie gegenüber: Völlig schnörkellos spricht ihr der vormalige Spitzenjurist das Misstrauen aus. Was ihn konkret am Dekalog interessiert, ist weniger sein Gehalt und mehr seine Genese: Moses habe noch genau gewusst, „was unsere Zeit leider nicht weiß, dass jedes gute Gesetz von *einem* Mann gemacht werden“ müsse – ein Statement, aus dem ein hohes Maß von Geringschätzung dem parlamentarischen Entscheidungsfindungsprozess gegenüber zu sprechen scheint. Für Ebermayer scheint das beste Gesetz das monolithische zu sein, seine Qualität und Funktionalität scheinen nur dann gewährleistet, sofern es autokratisch gefertigt und anschließend ex cathedra verkündet wird. Die legislative Praxis des Parlamentarismus, die „kollegiale Gesetzesmacherei“ in Regierung und Reichstag, seinen Fraktionen und Ausschüssen finden sich unter dem Begriff des Kompromisses subsumiert, eines Kompromisses, „an dem Niemand seine reine Freude haben

---

145 Die Prinzipien jeder positiven Ethik werden indes aus der Abstraktion der „*natura humana*“ geboren, das Prädikat des göttlichen „*lex aeterna*“ können sie damit natürlich nicht für sich beanspruchen. Deshalb auch kann die Kirche die Lehre von der reinen Natur nicht „ohne das Licht der Gnade“ vertreten.

146 Erich Ebermayer (1900 – 1970) war wie sein Vater Jurist, machte sich allerdings schon während seiner Studienzeit einen Namen auch als Schriftsteller. 1926 hatte er das Schauspiel „*Kaspar Hauser*“ veröffentlicht; uraufgeführt wurde es mit Gustaf Gründgens in der Titelrolle.

kann.<sup>147</sup> Wo „Parteien’, „Schulen’, „Strömungen’ unter einen Hut gebracht werden“ müssen, entrate alle gesetzgeberische Detailarbeit automatisch zum „politisch-religiöse[n] Kuhhandel“. Moses hingegen habe sich noch nicht auf die abschüssige Bahn der parlamentarischen Debatte begeben müssen, er nämlich habe Gott und damit das Gesetz selbst „in seiner Brust“ getragen.

Auch Ebermayer differenziert zwischen den ersten vier, den „Religions- und Sittenvorschriften“, und den folgenden sechs Geboten, auch er hält erstere in einem säkularen Zeitalter für belanglos. Auf vier der übrigen sechs geht er genauer ein, auf das des Nicht-Tötens, des Nicht-Ehebrechens, des Nicht-Stehlens und des Nicht-falsch-Aussagens. Als Jurist argumentiert er weit weniger theologisch als Buber, für ihn stellt ihre Transformation in eine „moralische Richtschnur“ keinen Verlust an göttlicher Autorität dar, im Gegenteil: auch für das Volk Israels hätten sie eine ganz prosaische ordnungsstiftende Funktion gehabt. Die Moderne allerdings sei zu komplex, mit einem bloßen „Umredigieren“ der Gebote scheint es nicht getan, komplimentiert werden müssten sie vielmehr von einer Klasse „unstarre[r], biegsame[r], der Zeit angepasste[r], mit ihr sich wandelnde[r] irdische[r] Gesetze“. Ebermayers Positionen sind denen seines Fachkollegen Schmitt nicht unähnlich. Aus seiner Stilisierung der Moses-Figur spricht durchaus eine vordemokratische Grundhaltung, wenn auch sicher noch kein klares Bekenntnis zugunsten einer autokratischen Herrschaftsform.

Mit Becher (Nr. 23) meldet sich ein bekennender Marxist zu Wort; in den Kategorien der Teleologie denkt auch er, nicht in denen der christlichen Heilsgeschichte freilich, wohl aber in denen des dialektischen Materialismus. Muckermann hatte „das System des neuen Lebens“ in Christo propagiert, eines Lebens, für dessen Gestaltung sich die Gebote als unverzichtbares Ferment erweisen. Becher, im katholischen München aufgewachsener Sprössling eines protestantischen Elternhauses, propagiert den „Sturz des Kapitalismus und des Klassenstaates“ und setzt damit auf eine gesellschaftliche Konstellation, die den Geboten der Heiligen Schrift nicht mal mehr eine Nische bietet. Er geht sogar noch einen Schritt weiter und bestreitet allen in einer „Klassengesellschaft“ (wie sie seiner Ansicht nach auch die Weimarer Republik noch darstellt) etablierten ethischen Grundsätzen den Anspruch auf allgemeine, will sagen klassenübergreifende Gültigkeit. Die Moralgesetze, an denen sich das „revolutionäre Proletariat“ bei der Überwindung der Klassengesellschaft orientiert, sind „grundsätzlich andere[r]“ Art. Über ihre konkreten Inhalte schweigt sich Becher aus, die Rede ist an dieser Stelle lediglich von „praktische[n] Verhaltensmaßregeln“, die sich „aus der Notwendigkeit des Klassenkampfes“ ergeben – ein Wendung, die schon ob ihres administrativen Klangs als Einspruch gegen den

---

147 Dieser Kompromiss sei die Summe von „Beratungen kluger und das Beste wollender Männer, die zwischen Reichstag, Reichsjustizministerium und Wilhelmstraße hin

religiös aufgeladenen Gebotsbegriff verstanden werden dürfte. Diese Verhaltensmaßregeln, nicht aber der Dekalog, bilden den Handlauf im Stiegenhaus, das das Proletariat auf dem Weg in die anvisierte klassenlose Gesellschaft zu erstürmen hat. Der den Zehn Geboten bereits in der gegenwärtigen, erst recht aber in der künftigen Weltordnung einzig angemessene Platz sei das „Altertumsmuseum“.

Ganz ähnlich argumentiert Levi (Nr. 23), nach der Ermordung Leo Jogiches 1919 für kurze Zeit der starke Mann der KPD und zum Zeitpunkt der Rundfrage Reichstagsabgeordneter der SPD. Bechers Zeilen allerdings glichen eher einem furiosen Zwischenruf als einem Beitrag mit solidem rechtsphilosophischem Fundament – einen solchen legt Levi vor. Auch er war Jurist, anders als Ebermayer allerdings einer mit langjähriger parteipolitischer und parlamentarischer Praxiserfahrung.<sup>148</sup>

Levi nutzt das ihm gebotene Forum für Anmerkungen eher rechtsphilosophischer Natur. Eine grundlegende Voraussetzung für seine Überlegungen ist die unter dem Kriterium des jeweiligen Geltungsbereichs vorgenommene Differenzierung zwischen Gebotstafel und Gesetzbuch: Die Gebote stellen den Versuch dar, die Sittlichkeit zu reglementieren, die Gesetze hingegen formalisieren das Recht. Das Recht aber garantiert die „Aufrechterhaltung und d[ie] Funktion einer bestehenden Gemeinschaftsordnung“, das Gesetzbuch kann mithin den Anspruch auf eine weitaus größere Verbindlichkeit erheben. Dieses substantiellen Unterschiedes wegen hält Levi die von der Redaktion der LW angestoßene Überlegung, „die zehn Gebote in rechtliche oder gar strafrechtliche Formen zu kleiden und ihnen etwa internationalen Charakter zu verleihen“, für absolut falsch. Die Zivilisationsgeschichte hat Sittlichkeit und Recht von je her miteinander verwoben und den rechtlichen Diskurs damit in ein längst schon chronisches Dilemma gebracht. So gebe es, ungeachtet der Verschiedenheit ihrer Geltungsbereiche, auf der Inhaltsebene durchaus Kongruenzen zwischen einzelnen Geboten und beispielsweise den Gesetzen des Strafrechts. Das sicher prominenteste Beispiel dafür ist der Schutz der physischen Integrität der Person. Auch er aber gilt nicht völlig uneingeschränkt: Was sittlich geboten wäre – Levi verweist mit Tyrannenmord und Euthanasie auf zwei besonders sensible Bereiche –, ist keineswegs automatisch auch rechtens. Abhängig davon, ob ein Delikt in der Außen- oder der Innenwelt begangen wird, ist es entweder rein sittlicher oder aber strafrechtlich relevanter

---

und her hetzen [...]“

148 Levi (1883 – 1930) war eine der Schlüsselfiguren der in die frühen zwanziger Jahre fallenden Phase der ideologischen, strategischen und organisatorischen Selbstfindung des deutschen Kommunismus. Der KPD war er gleich nach ihrer Gründung beigetreten. Er geriet schon bald zwischen die Fronten einer über den strategisch sinnvollen Weg zum Heil der klassenlosen Gesellschaft völlig zerstrittenen Partei. Während der kurzen Zeit seines Vorsitzes engagierte sich Levi für einen Ausbau der KPD, seinerzeit noch eine sektiererische Splittergruppe, zu einer schlagkräftigen, revolutionären Massenpartei im Sinne Lenins. 1922 aber trat er, mit einem Zwischenstop bei der USPD, zur Sozialdemokratie über. Innerhalb der SPD-Reichstagsfraktion vertrat er den linken Flügel, das Binnenmilieu einer Partei, die zum Zeitpunkt der Enquête mit Hermann Müller zum letzten Mal einen Weimarer Reichskanzler stellte.

Natur. Anders formuliert: Das rechtliche Gebot oder Verbot ist stets an einen Tatbestand gebunden, die rechtskräftige Verurteilung eines Menschen stützt sich immer auf eine nachgewiesene Tat bzw. Unterlassung. Dagegen stützt sich das Verdikt wegen eines Sittenvergehens allein auf den „innere[n] Zustand“ des Abgeurteilten – eine ausreichende Urteilsgrundlage für Theologie oder Psychologie, nicht aber für die Jurisdiktion eines Rechtsstaats.

Neumann<sup>149</sup> eröffnet seine Antwort (Nr. 23) mit dem Eingeständnis einer „bildungsmäßig nicht entschuldbaren Unkenntnis“: Er habe, als ihn das Anschreiben der LW erreichte, die entsprechende Passage der Bibel zunächst neu überfliegen müssen, weil er sich ad hoc nur an einen Teil der Zehn Gebote habe erinnern können. Dass ihm zumal diejenigen Gebote im Gedächtnis geblieben waren, die das soziale Verhältnis der Menschen untereinander kodifizieren, darf man durchaus als weiteren Beleg für ihre ungebrochene Aktualität betrachten. Neumann bekennt, „kein sehr religiöser Mensch zu sein“, dem Anspruch auf Objektivität und Übergeschichtlichkeit aller Moralgesetze begegnet er mit Unbehagen. Den Geboten des Alten Testaments als Gegenstand der Enquête stellt er eine eigene, auf ein radikales Individualismusverständnis fußende Moralität entgegen. Es wolle ihm scheinen, „dass nicht nur jeder Mensch, sondern dass sogar jedes Erlebnis jedes Menschen seine eigenen, eigentümlichen, einmaligen Moralgesetze erfordert und übrigens auch immanent hat.“ Als „tiefste Gnade“ sollten es, so Neumanns Empfehlung, seine gottgläubigen Zeitgenossen empfinden, dass sie die Moral mit den Zehn Geboten „gewissermaßen schon konfektioniert ins Haus geliefert bekommt.“ Gegen den Dekalog selbst sei damit noch nichts gesagt, Maßschneiderei sei schließlich „kostspielig und unbequem.“ Mit seiner Erweiterung hätten sich die letzten zweitausend Jahre bereits beschäftigt, das Ergebnis sei eine „Niete“: „unser modernes Strafgesetz.“

Auch Schwarzschilds Antwort (Nr. 24) ist bemerkenswert. Der Autor selbst fungierte zum Zeitpunkt der Rundfrage als Herausgeber der im linksliberalen Spektrum anzusiedelnden Zeitschriften *Das Tage-Buch* und *Der Montag Morgen*.<sup>150</sup> Als Kind orthodox-jüdischer Eltern dürfte er allerdings noch ganz im Geiste des Ethos der Gebotstafeln sozialisiert worden sein. Auch er konzentriert sich auf den das Verhältnis zwischen Mensch und Mensch reglementierenden zweiten Teil des Dekalogs und unterscheidet zwischen „nationalen und internationalen“ Möglichkeiten ihrer Anwendung. Im nationalen Rahmen scheint ihm „jede[r] heute noch vertretbare Inhalt“ der Gebote längst zum Gesetz oder zumindest, wie im Falle des Verbots des Falsch-Zeugnis-Ablegens, zur Sittenmaxime geworden zu sein, selbst „der Geist der reli-

---

149 Auch Neumann (1897 – 1975) dürfte der Gegenwart kaum noch ein Begriff sein, zu Lebzeiten aber zählte er noch zu den populärsten Autoren des deutschsprachigen Raums. Schlagartig berühmt gemacht hatte ihn seine 1927 veröffentlichte Parodiesammlung „Mit fremden Federn“.

150 Beide gab Schwarzschild (1891 – 1950) zusammen mit Stefan Großmann heraus, das *Tage-Buch* seit 1920, den *Montag Morgen* seit 1923.



giösen Sittenanschauungen“ liege dem geltenden Recht zugrunde, „vielleicht sogar zu sehr.“ Was die internationalen Beziehungen anbelangt, scheint das Gebot des Nicht-Tötens eine „Bekämpfung des Kriegs“ Vorschub leisten zu wollen. An dieser Stelle aber denkt Schwarzschild strategisch, er glaube nicht, dass „ein Gesetz zur Verhinderung von Kriegen“ eher angenommen wird, wenn es sich, statt auf die Vernunft, auf die alttestamentlichen Gebote beruft. Die Religion sei alt und habe versagt, Grund genug für ihn, stattdessen auf die jüngere Religion der Vernunft zu setzen, er möchte sich, so das Bekenntnis im Schlusssatz, „auch in Zukunft lieber auf das Gehirn des Menschen verlassen als auf die Gestalt von zwei zerbrochenen Steinplatten.“

Abschließend noch ein Blick auf die Antwort Ignaz Wrobels alias Kurt Tucholskys (Nr. 24). Verfasst ist sie im Tonfall eines offensiven, stellenweise auch polemischen politischen Feuilletonismus. Sie verbindet die Frage nach der übergeschichtlichen Komponente der Gebote mit einem Exkurs in die Geschichte literarischer Überlieferungsformen und einer Generalkritik an der Kirche und ihrem Selbstverständnis als Hüterin auch der alttestamentlichen Morallehre.

Aus dem Kopf kommt auch Tucholsky nur noch auf einen Bruchteil der Gebote. Anders als Neumann empfindet er diese Wissenslücke allerdings nicht mehr als genierlich, für ihn ist sie vor allem ein schlagender Beweis für den zunehmenden Bedeutungsverlust religiöser Überlieferungen.<sup>151</sup> Es sind die zeittypischen Phänomene Relativismus und Pluralismus, denen er stattdessen das Wort redet, an die Existenz ewiger und universell gültiger Werte glaubt er nicht mehr. Die Verbindlichkeit jedes Moralkodex ist zeitlich, räumlich und natürlich auch sozialgeschichtlich konditioniert: „Unsere Welt ist nicht mehr homogen, also kann sie auch keine einheitliche Sittenlehre haben. Sie hat hundertundeine.“ Diese Sittenlehre unterliegt in einer pluralistischen Gesellschaft den Wettbewerbsbedingungen des freien Warenmarkts, folgt man Tucholsky, so hat ihre Propagierung „heute keine andere Wirkung als die Anpreisung eines Ford-Wagens“, durchsetzen könne sich auch eine Morallehre nur dann, wenn sie geschickt verkauft werde. Über Jahrhunderte hatte die Bibel auf dem Gebiet des gedruckten Wortes eine Art Monopolstellung inne, schließlich sei sie die einzige Druckschrift gewesen, über die „der Bauer, der Handwerker, der Arbeiter“ gleichermaßen verfügt hätten. Über diesen Sonderstatus und den damit verbundenen Absolutheitsanspruch der Zehn Gebote war die Mediengeschichte zum Zeitpunkt der Rundfrage längst hinweggegangen. Der Gesellschaft hatte sich damit die Gelegenheit geboten, so die Beobachtung, die Inhalte des Dekalogs zu reformulieren und ihren schichtenspezifischen Lebensbedürfnissen anzupassen. Der Kirche wirft Tucholsky vor, die Gebote von je her im Sinne einer Konsolidierung der eigenen Macht-

---

<sup>151</sup> Er kenne niemanden, bei dem sie, einem „moralischen Speisezettel“ gleich, noch an der Wand hängen würden.

basis ausgelegt zu haben. Vor allem ihre Rolle im Krieg stellt er an den Pranger: Verspielt hätten ihre Vertreter das moralische Recht, „den Mord zu verbieten. Denn sie haben Die [sic!] gesegnet, die Blut vergossen haben.“ In einem Gebot wie dem des Nicht-Stehlens sieht er wiederum eine willkommene Legitimation manchesterkapitalistischer Wirtschaftspraktiken: Stehlen, so seine Frage, „[w]as ist das? [...] Wegnehmen – so mit der Hand? Aus dem Safe der Diskonto-Gesellschaft? Und wie ist es mit der Arbeitskraft? Darf man sie stehlen? Ist das göttliche Ordnung?“ Das Gebot des Nicht-Ehebrechens schließlich scheint ihm einem archaischen Treueverständnis entsprungen zu sein. Die Geisteshaltung, mit der ein Teil der Elite einer religiös im Grunde längst indifferenten Gesellschaft Inseln wie den Dekalog nach wie vor zu verteidigen suchen, liegt für Tucholsky auf der Hand: Sie schmecke „nach Duckmäusertum“, „nach Schafstall, nach Allem, was gute Untertanen macht.“

### III.1.5 „Was erhofft das neue Jahrzehnt von der deutschen Literatur?“ Zwischen Prophe- tie und Resignation

Es waren die Ereignisse im zeitlichen Vorfeld der Jahreswende 1929/30, der Tod Gustav Stresemanns am 3. Oktober und der die Weltwirtschaftskrise auslösende „Schwarze Freitag“ am 25. desselben Monats, die das dritte und letzte Kapitel der Republik aufschlugen. Nicht immer richtet sich die Geschichte nach zahlensymbolisch markanten Zäsuren, die „goldenen Zwanziger“ aber endeten kalendarisch tatsächlich beinahe passgenau. Der Suggestivkraft der runden Jahreszahl 1930 erlegen ist auch *Das Prisma*.<sup>152</sup> Rechtzeitig zum Jahreswechsel nämlich initiierte es eine Rundfrage mit dem Aufmerksamkeit heischenden Titel: „Was erhofft das neue Jahrzehnt von der deutschen Literatur?“ (*Das Prisma*, Jg. 6, H. 22, 1929/30, S. 197-199) Den eher schulmeisterlichen Hinweis darauf, dass dieses neue Jahrzehnt mathematisch gesehen erst mit dem Jahr 1931 beginne, wird man in den Antwortschreiben vergebens suchen, umgekehrt dürfte sich auch die Redaktion kaum darüber mokiert haben, dass ein Teil der Autoren die perspektivische Nuance der Ausgangsfrage bewusst oder unbewusst übersehen hat. Gebeten worden waren sie darum, die Literatur und damit das eigene berufliche Kreativitätsfeld zum Gegenstand einer prognostischen Betrachtung zu machen; erwartet worden war offenkundig eine kritische Einschätzung der Zukunftsfestigkeit des jeweiligen ästhetischen Konzepts, vielleicht sogar, ganz profan, eine Auskunft über die programmatischen Akzente einer mittel- bis langfristig planenden Verlagspolitik. Ein Teil der Replikanten allerdings fühlte sich umgekehrt dazu aufgefordert, die eigenen Erwartungen an das neue Jahrzehnt zu arti-

152 Gegründet wurde das Prisma mit dem Titelzusatz Blätter der vereinigten Stadttheater Duisburg-Bochum in der Spielzeit 1924/25. Später erschien es mit dem knapperen Untertitel Blätter der städtischen Bühne Bochum. Von ihr wurde es herausgegeben. Es erschien wöchentlich während der Theatersaison.

kulieren und damit in bester Intellektuellenmanier in die Rolle des Visionärs zu schlüpfen. Dass das Jahr 1930 ganz im Zeichen einer Verdichtung nationalgeschichtlicher Katastrophen stehen sollte, im Zeichen des Kampfes gegen die Folgen der Weltwirtschaftskrise, des Bruchs der letzten Reichsregierung mit parlamentarischer Mehrheit und eines sensationellen Reichstagswahlerfolgs der NSDAP, konnten sie freilich nicht ahnen.

Insgesamt fünf Antworten hat das *Prisma* veröffentlicht, von Ernst Jünger, Walter von Molo, Wilhelm von Scholz, Albrecht Schaeffer und Frank Thieß. Pessimismusgezeichnet sind sie fast alle. Einen expliziten Verweis auf den Tod Stresemanns, des „einzige[n] Staatsmann[s], den die Weimarer Republik hervorgebracht hat“ (Winkler 2000: 481), oder die beginnende Weltwirtschaftskrise wird man in ihnen allerdings vergeblich suchen, ein Mangel an Zuversicht schien seinerzeit keiner detaillierteren Begründung zu bedürfen. Drei Antworten sind im Umfang eher überschaubar und in ihrem gedanklichen Gehalt relativ schnell rekapituliert, zwei hingegen verdienen eine ausführlichere Würdigung, darunter diejenige Ernst Jüngers, die einzige, die sich der Ausgangsfrage auf einer rein sachlichen Ebene und weitestgehend ohne kulturpessimistische Untertöne angenommen hat.

Zu den knapp gehaltenen Beiträgen gehört derjenige von Thieß.<sup>153</sup> Ihr Autor bleibt auf einer Metaebene und beanstandet den Kotau der Redaktion vor der Symbolkraft des Kalenders. Die Geschichte der Literatur unterliegt seiner Ansicht nach anderen Gesetzen als denen der Ästhetik runder Jahreszahlen, sie folgt dem „Auf und Ab großer politischer, kultureller, völkergeschichtlicher Ereignisse.“ Zu verheißen scheinen diese Ereignisse zum Zeitpunkt der Rundfrage wenig Gutes. Die eigene mentale Befindlichkeit fasst Thieß daher in der Empfehlung zusammen, „auf diesem Gebiete nichts zu erwarten, aber alles zu erhoffen.“

Die Absender der beiden anderen eher konzisen Antworten sind von Scholz und von Molo, ehemaliger Vorsitzender der Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste der eine, amtierender der andere.<sup>154</sup> Beide vertreten eine Generation, deren erste literarische Erfolge noch in die Vorkriegsjahre fallen. Dass sie die Maßstäbe ihrer Gegenwartsanalytik und Geschichtsprognostik dem eigenen Erfahrungsschatz entnehmen, dürfte daher kaum verwundern. Sonderlich gut kommt dabei schon die literarische Produktivität des zu Ende gehenden, republikanischen Jahrzehnts nicht weg, schon sie nämlich stand, so das Lamento, unter einem viel zu starken Einfluss der aufkommenden Kulturindustrie. Für irreversibel

---

153 Thieß (1890 – 1977) lebte, nach einer Tätigkeit als außenpolitischer Redakteur beim Berliner Tageblatt, als Dramaturg und Regisseur an der Stuttgarter Volksbühne und als Theaterkritiker beim Hannoverschen Anzeiger, seit 1923 freischaffender Schriftsteller in Berlin. Einen Namen als Schriftsteller hatte er sich mit dem Titel „Die Verdammten“ (1923) und dem Romanzyklus „Jugend“ (1924 ff.) gemacht.

154 Von Scholz (1874 – 1969) hatte den Vorsitz 1926 übernommen. Debütiert hatte er bereits vor der Jahrhundertwende, mit dem Gedichtband „Frühlingsfahrt“ (1896). Als Dramatiker empfahl er sich mit dem 1905 uraufgeführten Stück „Der Jude von Konstanz“. Seine Tragödie „Der Wettlauf mit dem Schatten“ (UA 1920) bescherte ihm einen Welterfolg. Mit dem Roman „Perpetua“ erzielte er hohe Auflagen.

scheint diesen Kommerzialisierungstrend allerdings keiner der beiden zu halten. Von Molo geißelt die Kapriolen der Literatur der vermeintlich goldenen Zwanziger als pure „Sensation“, als Sensation im Sinne eines spätexpressionistischen Pathos und politisch tendenziösen Deklamationskunst freilich. Seine an die Entwicklung des kommenden Jahrzehnts geknüpfte Hoffnung gilt einer „innere[n] Kraft, die durch gründliche Bildung Form“ gewinne. Auch von Scholz scheint in den Kategorien einer zyklischen Geschichtsphilosophie zu denken: Zum Zeitpunkt der Enquête hatte die ästhetische Qualität des „deutsche[n] Schrifttum[s]“ den denkbar tiefsten Punkt erreicht, in den kommenden Jahren seien folglich keinerlei „Absonderlichkeiten oder Verstiegheiten“ mehr zu befürchten. Angelastet wird diese Niveausenkung vor allem dem kulturindustriellen „Zwang[], auf die Wünsche der Vielen zu achten“, wer sich ihm um der eigenen produktionsethischen Aufrichtigkeit willen widersetzt, dem droht die Bedeutungslosigkeit. Zu hoffen bleibe, so von Scholz, dass das neue Dezennium diesen Teufelskreis aus Massengeschmack, Absatzzwängen und Qualitätsverlust durchbrechen hilft und dem wahren Dichter „seinen inneren Weg“ damit wieder „ohne wirtschaftliche Sorge und Nöte“ zu gehen erlaubt. Wie wenig sicher er sich dessen allerdings ist, verdeutlicht der Schlusssatzes der Replik: „Sie wünschten zu wissen“, so die direkte Anrede an die Redaktion, „was ich hoffe, nicht: was ich als wahrscheinlich erwarte.“ [sic!]

Die stilistisch sicher auffälligste Antwort hat Schaeffer vorgelegt.<sup>155</sup> Auffällig ist sein Beitrag vor allem aufgrund seiner naturlastigen, vitalistisch inspirierten Bildsprache. Das Muster, dem er dabei folgt, ist hinlänglich bekannt: zunächst eine in den Farbtönen des Pessimismus gehaltene Gegenwartsbeschreibung, in den letzten, einen Blick nach vorne wagenden Sätzen dann aber doch noch ein Silberstreif. „[Ü]ber alle Felder des Geistes“ ergieße sich gegenwärtig „unregelmäßig eine Flut, die noch lange Zeit hin nicht aufhören wird zu strömen und zu wirbeln“. Schaeffer empfiehlt der Literatur deshalb dringend, „all ihre Kraft [vorerst] in die Tiefe, zu den Wurzeln der Unbewusstheit“ zurückzuziehen. Auch im Mittelpunkt seiner Kritik stehen der Zeitgeist und sein Götzendienst am Vordergründigen. Die beiden Signalworte seines Beitrags sind Leben und Erscheinung. Das Leben sei gegenwärtig durch die Erscheinungen völlig ins Abseits geraten, auch ihnen aber fehlt es an klaren Konturen, sobald sie sie zurück gewonnen haben, wird auch das Leben wieder erkennbar. Der Dichtung scheint in diesem Prozess lediglich eine abwartende Rolle beschieden zu sein, sie bedarf des reifen Lesers einer gereiften Zeit. Erst wenn sich nämlich „die Augen einer gewandelten Menschheit“

---

Von Molo (1880 – 1958) wurde sein Nachfolger an der Sektionsspitze. Er amtierte bis 1930.

geklärt haben, kann auch „die Phantasie [...] wieder offen schauen“, erst dann könne auch die „dichtende Kraft“ wieder offenbar machen, was für Sophokles und Shakespeare, Goethe und Tolstoi das inspirierende „Wunder“ gewesen sei: „die herrliche Furchtbarkeit, die furchtbare Herrlichkeit der Welt.“ Mit dieser fast schon lehrbuchreifen Verbindung eines Chiasmus mit einem Oxymoron beschreibt Schaeffer eine menscheitsgeschichtliche Elementarerfahrung, die angemessen zu verarbeiten die Literatur erst wieder in der Lage ist, wenn sie in der Klausur in den Tiefen der oben zitierten „Unbewusstheit“ ihrerseits einen Prozess der Selbstreinigung durchlaufen hat. Der Schlusssatz des Beitrags nennt die drei Stadien, die der literarischen Produktivität nach der „rasende[n] Überwachtheit“ des vergangenen im kommenden Jahrzehnt nach Einschätzung des Verfassers ins Haus stehen: zunächst „Schlaf und Vergessen“, dann „Traum und Erinnern“ – und schließlich „das reife Erwachen zur Tat“.

Signalworte wie die „gewandelte[] Menschheit“ oder das „reife Erwachen zur Tat“ könnten durchaus dazu verleiten, dem Autor eine Empfänglichkeit für die erweckungshomiletische Diktion der Nationalsozialisten zu unterstellen – Schaeffer aber wählt, anders als von Molo oder von Scholz, 1939 den Weg ins Exil. In seine mystischen Visionen von den überfluteten Feldern des Geistes und einer langen Winterzeit eine parabolische Vorwegnahme des Hitler-Faschismus hineinzudeuten, wäre sicher aber ähnlich verquer. Dass eine Metaphorik wie diese eher einem epochengebundenen Modegeschmack als den Präferenzen einer bestimmten Weltanschauungslehre folgt, hat Helmut Lethen in „Lob der Kälte. Ein Motiv der historischen Avantgarden“ nachgewiesen. Innerhalb des kulturgeschichtlichen Diskurses der Moderne hatte das Kälte-Motive eine ganz bestimmte Funktion: Vorbereiten sollten die von den Vertretern dieses Diskurses entworfenen „ästhetischen Environments“ (Lethen 1987: 293) den Menschen darauf, den als Temperatursturz empfundenen „zivilisatorischen Prozess[]“ (ebd.) nicht nur zu ertragen, sondern letztlich auch aktiv mitzugestalten. Schon für die künstlerische Avantgarde der Jahrhundertwende war die „Vorstellung einer plötzlichen Vergletscherung der Erde die populärste Bildform der Endzeiterwartung.“ (284)<sup>156</sup> Eine neuerliche Konjunktur erlebte das Kälte-Motiv in der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit; ihren Anhängern ging es konkret um eine experimentelle Auseinandersetzung „mit den ‚anthropologischen‘ Bedingungen des bürgerlichen Subjekts.“ (292) Wenn nun auch Schaeffer das Motiv der Klimakatastrophe übernahm, dann definitiv nicht, um seinen Leserstamm für die Herausforderungen der Moderne zu wappnen, im Gegenteil: Sein *Prisma*-Beitrag ist ein Appell, sie, die Moderne, in

---

155 Wie sein Generationsgenosse von Scholz ist Schaeffer (1885 – 1950) heute fast schon ein Anonymus. In den zwanziger Jahren gehörte er noch zu den produktivsten Erfolgsautoren des Insel Verlags. Zwei in den Nachkriegsjahren entstandene Romane waren es, die seinen schriftstellerischen Ruhm festigen sollten: „Helianth. Bilder aus dem Leben zweier Menschen von heute aus dem norddeutschen Tiefland“ (3 Bde., 1920) und „Parzival. Ein Versroman in drei Kreisen“ (1922)

den Rückzugsräumen von Amnesie, Kontemplation und Reanimierung altabendländischer Traditionsbestände auszusitzen. Wieder freigelegt werden können in dieser Zeit die ewigen Inspirationsquellen jeder Dichtkunst von Weltformat.

Ein Autor, der sich der vermeintlichen Kälteerfahrung der Moderne auszusetzen bereit war wie kaum ein zweiter, war Ernst Jünger, Absender des fünften Antwortschreibens. Dass der generationsspezifische Charakter der Literatur darin eine herausgehobene Rolle spielte, war kein Zufall: Unter den Teilnehmern der Enquête war der Autor der „Stahlgewitter“ der jüngste, auftreten konnte er damit als Repräsentant einer Generation, die ihre ersten nachhaltig prägenden Lebenserfahrungen in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs gesammelt hatte. Jünger war es, der dieser „de-zivilisierten [sic!] Frontkämpfergeneration“ (Bialas/Iggers: 108)<sup>157</sup> eine literarische Stimme verliehen hat. Das Kälte-Motiv mag ihn deshalb affiziert haben, weil sich aus ihm eine für die Auseinandersetzung mit dem restaurativen, mental noch in Gründerzeit und Wilhelminismus verwurzelten Nachkriegsbürgertum wichtige literarisch-habituelle Waffe schmieden zu lassen versprach. Seine Reaktion auf die Rundfrage des *Prismas* ist dabei in vielerlei Hinsicht exemplarisch. Schon im direkten Vergleich mit den anderen ist der Ton einer neuer Generation deutlich herauszuhören: Jünger ist offensiver als von Molo, heroischer als von Scholz und kunstprogrammatisch weitaus konkreter als Schaeffer. Seine Antwort verbindet den Appell zur literarischen Verarbeitung der individuellen Extremerfahrungen der jüngeren Geschichte mit einer Aufforderung zur Revitalisierung des spätestens mit Kellers „Grünem Heinrich“ im deutschen Sprachraum populär gewordenen Genres des autobiographischen Romans und dokumentiert damit, dass der auch auf Jünger selbst gemünzte Begriff der Konservativen Revolution weit mehr war als das Schlagwort einer paradoxienverliebten Epochistik.

Gut zehn Jahre nach Kriegsende hatte Jünger die „negatorische Haltung des seiner Wallstatt beraubten Helden“ (ebd.), in der er sich anfangs noch zu gefallen schien, gegen die eines selbstbewusst auftretenden, um die kulturellen Auswirkungen von Technisierung und Ökonomisierung genau wissenden literarischen Avantgardisten vertauscht. Die „Stahlgewitter“, sein 1920 vorgelegtes rein deskriptives Kriegstagebuch, waren dabei natürlich noch Meilen von jenem reflexionslastigen autobiographischen Roman entfernt, den er in seinem *Prisma*-Beitrag als Leitstern der literarischen Produktion des kommenden Jahrzehnts ausruft. Eine Herausforderung stellt dabei noch der Traditionsballast dar, „nicht nur in der Politik, sondern

---

156 Dieses Experiment wurde, weil sich das Kälte-Motiv schlichtweg nicht popularisieren ließ, schnell wieder abgebrochen. (vgl. Lethen 1987: 292)

157 Diese Wendung findet sich in dem in Bialas/Iggers, S. 105-119, publizierten Beitrag „Politische Theorie in politischer Heimatlosigkeit: Walter Benjamin und Ernst Jünger“ von Marcus Llanque.



wie auf jedem anderen Gebiete des öffentlichen Lebens auch in der Literatur“. Ihn zu entsorgen hat Jüngers Ansicht nach vor allem die nachwachsende Autorengeneration die geistige Energie. Immerhin war es ihr bereits gelungen, sich „der menschlichen und künstlerischen Gestaltung des Kriegserlebnisses“ anzunehmen, eines Stoff- und Motivreservoirs, das „infolge einer Art von schweigender Konvention“ in Deutschland bis dato „als nicht vorhanden gewesen betrachtet worden war.“ Als „Restauration der Männlichkeit“ (Sloterdijk: 749) und Satisfaktion einer Sehnsucht „nach den ‚klaren Verhältnissen‘ des Krieges“ (748) lässt sich allerdings nur ein Teil der Ende der zwanziger Jahre in Mode gekommenen Kriegsliteratur charakterisieren, Werner Beumelburgs Trilogie „Die deutsche Passion“ standen dabei Remarques „Im Westen nichts Neues“ und Ludwig Renns „Krieg“ gegenüber.

Jünger selbst hält sich mit derlei Nuancen nicht mehr auf, seiner Ansicht nach besteht die Aufgabe seiner Autorengeneration fürderhin vor allem „in der Gestaltung der Substanz der Nachkriegs-, also unserer eigenen Zeit.“ Um die Empfindsamkeiten der politisch tief gespaltenen, leicht hysterisierbaren deutschen Gesellschaft der zwanziger Jahre weiß er genau, daran, dass die Republik in absehbarer Zeit die Fahrwasser einer westeuropäischen Normalität erreicht, glaubt er nicht, im Gegenteil: Die „weltanschaulichen Kämpfe, die sich bereits bei der Behandlung des Kriegserlebnisses andeuteten“, werden sich seiner festen Überzeugung nach sogar noch verschärfen. Dass es auch weiterhin gilt, die Fesseln stofflicher und stilistischer Konventionen zu sprengen, steht für ihn außer Frage. Relativ einfach verspricht das im Falle der stofflichen zu werden, das Angebot an neuen Themenkomplexen nämlich scheint mit opulent nur unzureichend beschrieben zu sein: „An Stoff, der gemeistert werden will“, stehe seiner Generation „größerer Vorrat zu Gebote, als je einer Generation zuvor.“ Gerungen werden muss derweil noch um einen originären, den neuen Inhalten adäquaten Stil. Hier kommt Jüngers „manieristische[r] Heraklideismus“ (Bialas/Iggers: 107) zum Tragen. Es sind die erwähnten, sich zuspitzenden weltanschaulichen Kämpfe der kommenden Jahre, von denen eine Entscheidung darüber, „welche Sprache für unsere, sehr eigenartige Generation die maßgebende werden soll“, erwartet wird. Der autobiographische Roman bietet sich als Schauplatz dieser Schlachten am ehestens an, weil er „dem Deutschen von je her in ganz besondere Weise angemessen“ gewesen sei. Die Aufwertung eines solchen autochthon national-literarischen Prinzips ist es, die das Plädoyer zu stofflicher und stilistischer Innovation konservativ ausbremst.

Darüber, welche gegenwartstypischen Stoffe genau literarisch erschlossen werden sollen, schweigt sich Jünger aus. Füllen lässt sich diese Leerstelle natürlich relativ schnell durch einen Blick auf seine schriftstellerischen Arbeiten der ausgehenden zwanziger und frühen drei-

Biger Jahre. Anders als viele seiner Autorenkollegen, die wie von Molo oder Schaeffer auf eine Regeneration der traditionellen Literaturästhetik durch eine Art kontemplativer Atempause ihrer Akteure setzen, hat Jünger die von den Fortschritten der Technik choreographierte Massengesellschaft längst als Realität akzeptiert, anders als der Großteil seiner Kollegen, die in den Nischen eines bildungsbürgerlichen Ressentiments auf ihren Untergang warten, hat er diese Realität „scharfsinnig analysiert[]“ und seinen Zeitgenossen „unter Rückbezug auf das Kriegserlebnis in neuer, gefährlich faszinierender Art“ (Hermand/Trommler: 189) nahe zu bringen versucht.<sup>158</sup> Dass er dabei nicht allein ist, dessen schien er sich zum Zeitpunkt der Enquête noch völlig sicher. Offen blieb nur, ob sich in der stattlichen „Armee noch unbekannter Soldaten“ tatsächlich auch genügend „Temperamente und Charaktere“ befänden, die „die zahlreichen Gegensätze, die jetzt noch trennen, [...] im Brennpunkte der höheren Einheit eines gemeinsamen Schicksals aufzufangen“ in der Lage wären. An Optimismus gebrach es Jünger dabei nicht: „Der Niederschlag von Metallen, die [...] lange im Feuer waren, zeichnet sich durch besondere Härte aus.“

Die Zukunft, von der in der Rundfrage soviel die Rede war, ist mittlerweile natürlich längst Geschichte. Von Sätzen, wie sie Jünger zu Papier brachte, darf man vermuten, dass sie dem neuen, im Zeichen des Faschismus stehenden Jahrzehnt gefielen, ihr zeitdiagnostisches Verdienst schmälert das allerdings noch nicht. Tatsächlich sollten die Rundbefragten, ungeachtet der Austauschbarkeit mancher ihrer literaturtheoretischen und -geschichtlichen Einlassungen, auf die „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten gut drei Jahre später und den politischen Klimawechsel der Folgezeit völlig unterschiedlich reagieren. Von Scholz wird den Bezug der Reichskanzlei durch einen NS-Regierungschef frenetisch begrüßen, Schaeffer hingegen den Weg ins Exil wählen. Jünger selbst suchte Zuflucht im Irrationalismus, nachdem er feststellte, dass seine Vision von Nationalismus weder in der Weimarer Republik noch im NS-Staat zu realisieren war.<sup>159</sup> Von Molo und Thieß schließlich werden sich unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkrieg neuerlich zusammenfinden, diesmal, um den Exilanten in einer direkten Auseinandersetzung mit Thomas Mann, einem ihrer führenden Repräsentanten, das Recht abzusprechen, weiterhin im deutschen Namen aufzutreten. Dieses Privileg gebühre, so von Molos und Thieß' Überzeugung, allein dem trotz eines massiven Verlustes an Lebensqualität in Deutschland gebliebenen Teil des Kulturschaffendenmilieus.<sup>160</sup> Immerhin war es den mit

---

158 Folgt man Hermand/Trommler, so hat Jünger mit dieser Kombination aus Kriegs- und Technikfetischismus ein „zentrales Element faschistischer ‚Modernität‘“ formuliert und damit dem „Vormarsch des Nationalsozialismus unter den Gebildeten [damit] ohne Zweifel Antriebe geliefert.“ (Hermand/Trommler: 189)

159 Jüngers Hinwendung zum Irrationalismus hat Roger Woods in seinem dito in Bialas/Iggers, S. 121-138, publizierten Aufsatz „Konservative Revolution und Nationalsozialismus in der Weimarer Republik“ als „Produkt der erfolglos gebliebenen nationalistischen Debatten“ (Bialas/Iggers: 134) der Weimarer Jahre interpretiert.

160 Es war Thieß, der im Rahmen dieser Debatte den Begriff der „Innere Emigration“ prägen sollte. Die Auseinandersetzung selbst findet sich dokumentiert in: Grosser (Hg.), Die große Kontroverse.

dem Gestus der moralischen Überlegenheit auftretenden Exilanten gelungen, die Reihen der von je her eher undisziplinierten Gemeinschaft der rechtsbürgerlichen und konservativ-nationalistischen Intellektuellen zumindest für einen Augenblick zu schließen – ein Erfolg, den in der Weimarer Republik allenfalls noch die Horrorvision einer bolschewistischen Revolution verbuchen konnte.

### III.1.6 Facetten der ideologischen Linken – „Die Intellektuellen haben das Wort“

Ganz anders sah es auf der Seite der politischen Linken aus. In keiner Partei wurde über die Inhalte, Formen und Einsatzmöglichkeiten der Kunst derart systematisch nachgedacht wie in der KPD. Das lag nicht zuletzt daran, dass die Partei über ein geschlossenes, mit wissenschaftlichem Anspruch auftretendes Weltbild verfügte und ein unmissverständliches heilsgeschichtliches Versprechen abgegeben hatte. Dass der Kunst sowohl in der Phase der Revolution als auch in der anvisierten klassenlosen Gesellschaft eine herausragende Stellung zukommen sollte, darüber herrschte weitestgehend Einigkeit, über zahlreiche Detailfragen aber musste erst noch gestritten werden.

Manfred Nössig hat den Prozess der Profilierung einer KPD-affinen Kunsttheorie und -programmatisierung in „Literaturdebatten in der Weimarer Republik“ mit großer Akribie nachgezeichnet. Für die (vom 23. November 1923 bis zum 1. März des Folgejahrs verbotene) KPD begann, nachdem sich das ungeliebte parlamentarische System in den Jahren 1923/24 konsolidiert zu haben schien, die Phase ihrer Entwicklung zur marxistisch-leninistischen Massenpartei. Spätestens mit dieser Umorientierung trat auch „die Frage nach den Möglichkeiten revolutionärer Kultur und Kunst verstärkt ins Blickfeld. Sie [wurde] von einem Intellektuellenproblem zu einem Parteiproblem.“ (Nössig: 336) Mit dem Beschluss des neuen Statuts der KPD auf dem 10. Parteitag im Juli 1925 und der Annahme einer Resolution zur Organisationsfrage auf einer Parteikonferenz im November desselben Jahrs begann die Durchsetzung des vor allem mit dem Namen Ernst Thälmanns verbundenen leninistischen Organisationsprinzips. Angestoßen wird in dieser Zeit auch die Diskussion über die Details einer marxistisch-leninistischen Kulturarbeit geführt. Fest stand vor allem, dass sie ähnlich klar profiliert werden sollte wie die Partei selbst. (vgl. 362 ff.)

Dieser Prozess sollte im Grunde die komplette zweite Hälfte der zwanziger Jahre in Anspruch nehmen. In den ersten Jahren schienen die innerparteilichen Diskussionen noch unter einem „starken Mangel[] an zentraler Leitung und Organisation“ (363) zu leiden. Als einer der ersten hatte Karl August Wittfogel versucht, einen theoretischen Rahmen der Kulturpolitik

der KPD zu entwerfen, einer Kulturpolitik, „die sowohl der Entwicklung proletarischer Kultur als auch einer differenzierten Erbanneignung“ (351) Raum gibt. Sein Forum war die *Die rote Fahne*, das Zentralorgan der Weimar-deutschen KP.<sup>161</sup> Erst im Jahr 1928 schien die Organisation von Künstlern und Wissenschaftlern mit linkem Weltanschauungscredo in Mode zu kommen: Im März wird die Assoziation revolutionärer bildender Künste Deutschlands (ARBKD) gegründet, wenig später geht der Deutsche Arbeiter-Theater-Bund in der Partei gegenüber loyaleren Arbeiter-Theater-Bund Deutschlands (ATBD) auf, am 19. Oktober 1928 schließlich wird der Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands (BPRS) gegründet<sup>162</sup> – „als Organisation der auf dem Boden des Marxismus stehenden sozialistischen Literaturschaffenden.“ (476) Ende der zwanziger Jahre kommt es außerdem zu einer Reihe von Neugründungen KPD-naher Kulturperiodika, darunter *Eulenspiegel*, *Arbeitersender* oder *Film und Volk*, darunter aber auch *Die Linkskurve* (LK), das Organ des BPRS.<sup>163</sup> Dieser Gründungsschub war Teil eines strategisch genau durchdachten und parteipolitisch forcierten „Vorgangs zur Herausbildung einer eigenständigen sozialistischen Kultur“ (ebd.) in der Weimarer Republik.

Auch die LK hatte das Format der Rundfrage entdeckt. Der Rücklauf einer ihrer Enquêtes findet sich in der September-Ausgabe des Jahres 1930 unter dem Titel „Die Intellektuellen haben das Wort“ (LK Jg. 2, Nr. 9, September 1930, S. 4-10) publiziert. Eine Besonderheit fällt bereits auf den ersten Blick auf: die Erhebung bestand nicht wie üblich aus einer, sondern aus einem Strauß von gleich sechs Fragen zu „Kernproblemen der Gegenwart.“ Gebeten waren die Teilnehmer 1. um ein Rezept zur Entschärfung der Wirtschaftskrise, 2. um einen Kommentar zu verschiedenen innen- und kulturpolitischen Maßnahmen<sup>164</sup>, 3. um ein Statement, auf welche Seite sie sich im Falle eines „faschistischen Putsches“ schlagen würden, 4. um eine Einschätzung des Erfolgs des in Moskau verabschiedeten Fünfjahresplans, 5. um ein Bekenntnis, wie sie sich im Falle eines Krieges des Westens gegen die Sowjetunion positionieren würden, und schließlich 6. um eine Taxierung des sozialistischen Traditionsbestands der regierungserfahrenen zeitgenössischen SPD. Die Feinheiten der Frageformulierung sind tendenziös, im Falle der zweiten Frage beispielsweise ist u. a. von der „Ermordung von 35

161 Gegründet wurde die Rote Fahne am 18. November 1918 zunächst als Zentralorgan des Spartakusbundes, mit der Gründung der KPD am 31. des Folgemonats wurde sie zu deren Parteizeitschrift. 1933 wurde sie verboten, bis 1941 erschien sie illegal.

162 Im November 1927 war im Rahmen einer erweiterten Plenartagung des Verbands der proletarischen Schriftsteller der Sowjetunion die Internationale Vereinigung revolutionärer Schriftsteller (IVRS) ins Leben gerufen worden. Innerhalb des gleich nach der Gründung installierten Internationalen Büros für revolutionäre Literatur gab es vier Sektionen, eine ungarische, eine polnische, eine sowjetische und eine deutsche, aus der im Oktober des Folgejahres der BPRS hervorgehen sollte. (vgl. Nössig: 366 f.)

163 Die LK erschien monatlich im Internationalen Arbeiter-Verlag Berlin, erstmals im August 1929, eingestellt wurde sie Ende 1932, aus finanziellen Gründen. Die Auflage der ersten drei Ausgaben betrug noch 12000 Exemplare, die der folgenden 5000, die des letzten Jahrgangs nur noch 3500.

164 Dazu gehören das Republikenschutzgesetz des sozialdemokratischen Reichsinnenministers Carl Severing, der Beamten-Ukas des preußischen Ministerpräsidenten Otto Braun (ebenfalls SPD), eine Novelle zum Vereinsgesetz, die verschärfte Filmzensur sowie der Zuchthausparagraph 218. Angesprochen werden von der Redaktion außerdem die „Festhaltung von 50 kommunistischen Redakteuren in Gefängnissen und Festungen der deutschen Republik“ und der Berliner „Blut-Mai“ 1929.

Arbeitern durch die Polizei des Sozialdemokraten Zörgiebel“ am 1. Mai 1929 die Rede<sup>165</sup>, im Falle des Fünfjahresplans wiederum wird darauf hingewiesen, dass die Arbeitslosigkeit in der Sowjetunion „nahezu liquidiert“ sei. Auch daraus, dass ihre Fragen „einen klassenmäßigen Sinn und Ausgangspunkt“ hätten, macht die Redaktion keinen Hehl. Was die Rundfrageaktion trotzdem interessant macht, ist neben der politischen Elementarität der thematischen Akzente die Auswahl der Teilnehmer. Getroffen worden sei sie, so die Redaktion in ihrem Vorwort, unter dem Gesichtspunkt, „möglichst die verschiedenen politischen Gruppierungen zutage treten zu lassen.“ Tatsächlich finden sich unter den Antwortschreibern keineswegs nur Loblieder auf die historischen Erfolgsbilanzen der Sowjetunion, sondern auch einige ausgenommen marxismuskritische Einlassungen.

Der berufliche Background der Teilnehmer ist bei alldem noch relativ unspektakulär: Arrivierte Schriftsteller wie Oskar Maria Graf, Alfons Paquet oder Jakob Wassermann finden sich darunter genauso wie Wissenschaftler wie Max Hodann, Theodor Lessing oder Karl August Wittfogel. Weitaus interessanter ist natürlich ihre weltanschauliche Verortung. Der zitierte Vorsatz der Redaktion, verschiedene Gruppen zu Wort kommen lassen zu wollen, klingt pluralismusfreundlicher, als er ist, bürgerliche oder rechtsliberale Positionen nämlich wird man in den Antworten vergeblich suchen, von nationalkonservativen oder gar faschismusaffinen ganz zu schweigen, rekrutieren ließen sich die Teilnehmer allem Anschein nach vor allem aus dem linken Segment des politischen Spektrums. Grosso modo lassen sie sich in zwei Gruppen einteilen. Die erste umfasst die dogmatischen Anhänger der politischen Philosophie der KPD. Ihre Reaktionen auf die Einzelfragen sind inhaltlich weitestgehend identisch. Keineswegs identisch aber sind die Motive, aus denen heraus sie erfolgen – vor allem deshalb sollen sie im Folgenden auch nicht einfach übergangen werden. Als weitaus komplizierter erweist sich die Subsumierung der übrigen Teilnehmer unter einen gemeinsamen Oberbegriff. Geschlossen über den Kamm einer gestandenen sozialdemokratischen Stammwählerschaft scheren lassen sie sich nicht, dazu fällt schon ihre Reaktion auf die sechste Frage viel zu uneinheitlich aus. Wer ihre Beiträge andererseits als Eklektizismus linker Position beschreibt, muss klarstellen, dass er damit nicht den Vorwurf der KPD und ihrer Nachfolgeorganisationen reaktiviert, dem zufolge die Prinzipienlosigkeit der Sozialdemokratie und die damit verbundene Spaltung der politischen Linken den Erfolg des Faschismus überhaupt erst möglich gemacht haben.

---

165 Dieser Vorwurf bezog sich auf die Ereignisse des Berliner „Blut-Mai“. Karl Friedrich Zörgiebel, der sozialdemokratische Polizeipräsident von Berlin, hatte im Dezember 1928 ein Verbot von Versammlungen und Demonstrationen unter freiem Himmel verhängt. Auch im folgenden Frühjahr hielt er es aufrecht. Am 1. Mai kam es zu gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen KPD-Aktivist\*innen, die das Verbot missachtet hatten, und der Polizei, vor allem in den Arbeiterbezirken Wedding und Neukölln. Winkler spricht von 32 (!) Toten, knapp zweihundert Verletzten und über eintausend Verhafteten. (vgl. Winkler 2000: 479 f.)

Zunächst ein Blick auf die Beiträge der erstgenannten Gruppe. Zu ihr gehören neben Graf und Wittfogel<sup>166</sup> die Kinderbuchautorin Lisa Tetzner<sup>167</sup>, der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftler Alfons Goldschmidt<sup>168</sup>, der Schriftsteller Ludwig Renn<sup>169</sup> sowie Herwarth Walden<sup>170</sup>. Im Falle der aus der Balance geratenen Weltwirtschaft lautet das Urteil einhellig auf Etablierung einer staatlichen Planwirtschaft. Über die Signalworte des Klassenkampfdiskurses kommt das Gros der Antworten dabei allerdings kaum hinaus. Graf setzt bei der Bewältigung der Krise auf einen „konsequenten Kommunismus“, Renns Forderung ist die nach der „Einführung einer sozialistischen Planwirtschaft“, Tetzner beschwört den „Aufstieg und die Befreiung des Proletariats“ und den damit verknüpften „Systemwechsel des Wirtschaftslebens“, Walden spricht von der Durchsetzung der „sozialistische[n] Gesellschaftsordnung“, Wittfogel schließlich gibt die Devise aus: „*Revolutionäre Überwindung des kapitalistischen Produktionssystems*.“ Allein Goldschmidt geht ein wenig ins Detail. Auch ihm zufolge ist das Kapital die Ursache der Wirtschaftskrise, auch seiner Ansicht nach muss es überwunden werden. Die Zeichen dazu stünden günstig, die „Endperiode der kapitalistischen Epoche“ nämlich scheint bereits angebrochen zu sein. Forciert haben diese Entwicklung allerdings nicht die parteipoli-

166 Der Soziologe Wittfogel (1896 – 1988) dürfte von allen Teilnehmern das Prädikat einer schillernden Persönlichkeit am ehesten verdient haben. Nach dem Ersten Weltkrieg war er zunächst USPD-, später KPD-Mitglied. Einen Namen machte er sich Anfang der zwanziger Jahre als Autor von Stücken, von denen er rückblickend (in einem Gespräch mit Fritz Raddatz) sagte, sie seien, obwohl von Piscator inszeniert, nicht politisch gewesen, sie hätten „ein rebellisches und trotziges Element“ (Raddatz 1982: 267) gehabt. Zwischen 1925 und 1933 war Wittfogel Mitarbeiter am Institut für Sozialforschung in Frankfurt a. M. 1926/27 war er China-Experte der KPD, seit 1929 Redakteur der LK. Im Jahr des Beginns des Zweiten Weltkriegs sollte er mit seiner Partei brechen. Nach 1945 hatte Wittfogel, nunmehr bekennender Antikommunist, sogar Verbindungen zum Ausschuss des US-Senats zur Aufklärung „unamerikanischer Umtriebe“. Seine Abkehr vom Kommunismus hatte diverse Gründe, die Erschütterung angesichts der Stalinistischen Säuberungsaktion gehörte genauso dazu wie die Verbitterung über die Unterstützung Hitlers durch Stalin oder – auf einer eher theoretischen Ebene – die Einsicht, dass der Kommunismus im Sinne eines ökonomisch und politisch zentralisierten Machtapparats nicht funktionieren könne. (vgl. 274 f.)

167 Tetzner (1894 – 1963) hatte sich vor allem als Sammlerin, Bearbeiterin und Übersetzerin von Märchen einen Namen gemacht. In frühen Jahren hatte sie Kontakt zur bürgerlichen Jugendbewegung – Eugen Diederichs, deren Mentor, war ein persönlicher Freund. Der LK war sie vor allem durch ihren Ehemann, das Redaktionsmitglied Kurt Kläber, verbunden. Dieser wiederum spielte im Prozess der in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre einsetzenden Profilierung einer proletarisch-revolutionären gegenüber der bürgerlichen Kunst eine durchaus exponierte Rolle; zusammen mit Johannes R. Becher gab er seit dem 11. Parteitag 1927 der KPD im Auftrag der Abteilung Agitation und Propaganda im Zentralkomitee der Partei die Proletarische Feuilleton-Korrespondenz heraus. (vgl. Nössig: 375)

168 Über die ideologische Zuordnung Goldschmidts (1879 – 1940) lässt sich trefflich streiten. Für Nössig gehört er zu einem kleinen, schon früh „zu einem weitgehenden Verständnis des Marxismus und der Leninschen Sozialismuskonzeption gelangten Kreis parteiloser bürgerlicher Intellektueller [...]“ (Nössig: 521) Verzeichnet findet sich sein Name allerdings genauso im „Lexikon sozialistischer Literatur“. Eine Analyse seiner in der LK formulierten Positionen scheint dieser Aufnahme Recht zu geben.

Goldschmidt hatte unter dem Eindruck der Revolutionen in Russland und Deutschland in den Jahren 1917/18 dem bürgerlichen Liberalismus abgeschworen. 1919/20 gab er die Räte-Zeitung heraus, ein Publikationsforum auch der KPD, wann immer über deren eigene Organe ein Verbot verhängt wurde. Goldschmidt hatte das Privileg, sein Bekenntnis zur Kosmopolizität tatsächlich auch praktizieren zu können: In der ersten Hälfte der zwanziger Jahre lehrte er an den Universitäten Córdoba, Argentinien, und Mexiko-Stadt, ab 1925 ist er zeitgleich in der Sowjetunion, in Lateinamerika und Deutschland beheimatet.

169 Wie Goldschmidt fand auch Renn (1889 – 1979) erst auf Umwegen zum Kommunismus. Geboren als Arnold Friedrich Vieth von Gloßau schlug er zunächst die Offizierslaufbahn ein. Seine Weltkriegserfahrungen machten ihn zum Sympathisanten der proletarischen Revolution. Künstlerisch schlug sich diese weltanschauliche Kehre vor allem im Roman „Krieg“ (1928) nieder, einem Titel, der mit Arnold Zweigs „Sergeant Grischa“ und Remarques „Im Westen nichts Neues“ die Gattung der Antikriegsliteratur begründete und seinem Autor zu Weltruhm verhalf. Nach der Gründung des BPRS wird Renn dessen Mitglied und Sekretär, die LK gibt er mit heraus. Der KPD war er bereits 1928 beigetreten. Die Sowjetunion hatte zweimal besucht, einmal 1928, ein zweites Mal zwei Jahre später.

170 Als Komponist, Kunstverleger, Galerist und Herausgeber der Zeitschrift Der Sturm gehörte Walden (1878 – 1941) zu den zahlreichen Allroundtalenten der Weimarer-deutschen Kulturszene. Der KPD war er gleich nach ihrer Gründung beigetreten. Die Kunst gedachte er zunächst nur in den Dienst eines Mediums der Revolution zu stellen, gegen eine Parteipolitisierung wollte er sie dabei aber noch schützen. Seine Annäherungen an eine materialistisch-dialektische Ästhetik setzte erst Mitte der zwanziger Jahre ein.

Auch Walden hatte die Sowjetunion im Laufe der zwanziger Jahre mehrfach bereist und seine Sympathien sogar institutionalisiert: 1928 rückte er in die Leitung des Bundes der Freunde der Sowjetunion auf, tätig war er außerdem für die sowjetische Handelsvertretung in Berlin. 1932 sollte er seinen Lebensmittelpunkt nach Moskau verlegen. Er fungierte zunächst als Dozent am dortigen Fremdspracheninstitut, später als Herausgeber diverser Exilzeitschriften. 1941 starb Walden als Opfer des Stalinschen Säuberungswahns im Straflager Saratow.



tische Avantgarde des Proletariats, sondern eher die „naturgesetzlichen Kräfte[] der Wirtschaft“ selbst. Ihnen könne man auch weiterhin zutrauen, „dass sie aus sich selbst und durch die Erhellung der Hirne zu jenem Resultat gelangen.“

Keine wirklich überraschenden Antworten auch auf die eher geschichtsspekulativen Fragen nach einer Parteinahme im Falle eines faschistischen Putsches respektive eines Krieges der Westmächte gegen die Sowjetunion. Herausgegriffen seien hier zwei in Inhalt und Tonfall besonders dogmatische Rückläufe: die Beiträge von Renn und Wittfogel. Natürlich sind beide überzeugte Geschichtsoptimisten. Der Ausbruch eines „offenen faschistischen Putsch[s]“ ist für Renn nur eine Frage der Zeit. Da er fest auf seine gerade auch die Gegenseite mobilisierende Strahlkraft setzt, kann er ihm sub specie aeternitatis durchaus etwas Positives abgewinnen: Wenn sich die „Arbeiter“ gegen einen Putschversuch von rechts auflehnen, so könnte das den „historisch notwendig gewordenen Umsturz“ einleiten, einen endgültigen Umsturz unter sozialistischen Vorzeichen natürlich. Die Sowjetunion wiederum ist seinem Empfinden nach vor allem der westlichen Bourgeoisie ins Visier geraten. Propagandistisch hat sie den Krieg gegen das in Moskau politisch verwirklichte Gesellschaftsideal längst vom Zaun gebrochen, deshalb sei er, Renn, für ihren schnellen Untergang. Wittfogel appelliert derweil an das Standesbewusstsein einer sozialkritischen geistigen Elite. Für ihn ist völlig unstrittig, wo der Platz „jedes ernsten, die Zeichen der Zeit erkennenden Intellektuellen“ im Falle eines faschistischen Putsches oder eines Krieges gegen die Sowjetunion ist: allein „*in den Reihen des klassenbewussten Proletariats*“. Zu unterwerfen hätten sie sich dabei der Regieführung der kommunistischen Partei. Das historische Ziel ist klar: Gekämpft wird für die „Niederwerfung der ausbeuterischen Herrenklassen und ihrer faschistischen Hilfstruppen und [für] die Einrichtung der Arbeiterdiktatur“, sowohl auf nationaler als auch auf internationaler Ebene.

Auch Graf sähe sich in beiden Konfliktkonstellationen auf der Seite der „Arbeitermassen“. Verbunden ist seine Antwort mit einer Eloge auf die historisch vermeintlich überragenden Leistungen der Sowjetunion und einem Bannspruch gegen den seiner Natur nach bellizistischen Kapitalismus. Eine Parteinahme zugunsten der einen und zuungunsten des anderen scheint dabei letztlich eine Frage des klaren Urteilsvermögens und gesunden Menschenverstands zu sein. Wie Renn rechnet auch Graf mit der baldigen Etablierung einer „faschistischen Diktatur“, eines Regimes, das dem Druck des „siegende[n] Kommunismus“ seiner Einschätzung nach allerdings nur vorübergehend wird standhalten können. Auch in Deutschland nämlich wird man sich der Überzeugungskraft der Leistungsbilanz der Bolschewiki nicht dauerhaft verschließen können. Der Kapitalismus tendiert zum Krieg, „zum Teil, weil er sich durch den Aufstieg der Sowjetunion in seiner Existenz bedroht fühlt, zum Teil aber auch, weil dies

für ihn ein gutes Geschäft“ sei, folglich arbeite jede kapitalistische Ordnung „hin auf den Tod.“ Als zukunftsorientiertes Gesellschaftsmodell hat sie sich damit natürlich diskreditiert. In der Sowjetunion indes habe man den Krieg von je her für ein Verbrechen gehalten, folglich arbeitet die kommunistische Ordnung hin „auf das Leben.“ Dass es im Falle eines Konflikts zu einer Parteinahme für die Sowjetunion keine polit- und sozialmoralisch vertretbare Alternative gibt, ist für Graf absolut evident. Das Ausrufezeichen hinter diese Hommage setzt seine Bewertung des Fünfjahresplan: Ein Volk, das so gründlich mit allem Alten aufgeräumt habe, „wie sollte dort nicht die Zukunft liegen?“

Renn feiert den Fünfjahresplan als „ein Ereignis von größerer Bedeutung als alles, wovon die Geschichte bisher erzählt [...]“. Auch Walden versteigt sich in Superlativen: „Der kulturelle Aufstieg in der Sowjetunion übertrifft an Tempo und Qualität alles, was aus der Geschichte der Menschheit bekannt ist.“ In ihren Kommentaren ein wenig ausführlicher sind Goldschmidt und Wittfogel. Als Experten gerieren können sich beide. Goldschmidt hat die Sowjetunion aus der Perspektive des Reisejournalisten kennen gelernt, seit 1925 längere Zeit dort gewohnt, für ihn ist sie zu einem Synonym des Fortschritts geworden, seine „wissenschaftliche Erkenntnis“ gehören ihr, wie er unterstreicht, genauso wie seine „tiefe Sympathie“. Dass der Fünfjahresplan auch Zeiten der Krise durchlaufen hat, ignoriert er keineswegs. Diese Krise allerdings sei „im Gegensatz zur kapitalistischen [] eine Krise der Konstruktivität.“ Die Zielsetzung des Plans selbst hält er, „bei aller Kühnheit und Großartigkeit“, für durchaus erreichbar. Selbst wenn der Plan scheitern sollte, was er nicht annehme, würde Moskau seiner Einschätzung nach einen zweiten Anlauf wagen. Wittfogel verschanzt sich derweil hinter den Fassaden des offiziellen Parteijargons und bleibt damit auch hier deutlich unter dem Niveau eines akademisch geschulten Wirtschaftstheoretikers. Gefeiert wird der Fünfjahresplan zunächst als „das wichtigste weltgeschichtliche Ereignis der Gegenwart.“ Seine Auswirkungen würden „die allereinschneidendsten“ sein, national-, natürlich aber auch weltgeschichtlich. Prophezeit wird dem Kapitalismus auch hier eine baldige Götterdämmerung. Zwei Prozesse sind es, die der Erfolg der sowjetischen Wirtschaftspolitik in Gang setzen wird: Er wird die „Kriegstreibereien der kapitalistischen Länder gegen das Pionierland des Sozialismus“ verschärfen, andererseits aber auch das internationale Proletariat mobilisieren und zum „siegreichen Generalangriff auf die kapitalistische Ordnung“ ermuntern.

Schließlich noch zu den beiden in der zweiten und sechsten Frage angesprochenen innenpolitischen Themenkomplexen, zu den Fragen nach den Schutz- und Zensurmaßnahmen und der programmgeschichtlichen Entwicklung der Weimarer Sozialdemokratie. Interessant sind beide vor allem deshalb, weil sie den Replikanten die Gelegenheit bieten, mit der in den Herbst-

und Wintermonaten der Jahre 1918/19 vorgenommenen politischen Weichenstellungen zugunsten einer parlamentarischen Republik und zuungunsten der Visionen der radikaldemokratischen Rätebewegung noch einmal ganz prinzipiell abzurechnen. Gebrauch von dieser Möglichkeit macht natürlich vor allem die KP-orientierte Fraktion der Enquêteteilnehmer. Sonderlich zurückhaltend ist sie bei der Wahl ihres Vokabulars auch in diesem Falle nicht.

Goldschmidt beispielsweise interpretiert die zur Rede stehenden Gesetzeswerke als „Kampfmaßnahmen der sterbenden kapitalistischen Epoche“, sie seien „typische Niedergangssymptome“, jede „wahre[] Kultur“ hingegen sei „eine Aufwärtskraft“. Eine „Bankrotterklärung der bürgerlichen Demokratie“ stelle ferner die Inhaftierung der kommunistischen Redakteure dar, das Eingeständnis eines Scheiterns deshalb, weil der Weimarer Staat sich mit einer Repressalie wie dieser an der „Freiheit des Gedankens und seiner Äußerung“ und damit an einem seiner ideellen Grundprinzipien vergangen hat. Die SPD schließlich hat den Anspruch auf das Prädikat „sozialistische“ verspielt, weil sie seit Ende des Weltkrieges „nicht eine einzige der bekannten sozialistischen Grundforderungen“ durchgesetzt oder zumindest ernsthaft erhoben habe.<sup>171</sup> Ähnlich das Verdikt bei Graf: Er bewertet die Gesetze als „Verzweiflungsmaßnahmen eines zusammengebrochenen Systems ohne jeden kulturellen Inhalt.“ In der Wortwahl noch radikaler ist seine Einlassung zur SPD: Sie habe „durch ihre antisozialistischen, reaktionär-faschistischen Taten, ihre verräterische Haltung im Kriege und während der Revolution“ ihre Hostilität einem originär sozialistischen Projekt gegenüber – dem Aufbau einer klassenlosen Gesellschaft nämlich – zur Genüge unter Beweis gestellt. Gewagt wird eine Prognose die weitere sozialstrukturelle und damit natürlich auch politisch substantielle Entwicklung der Partei betreffend: Sie werde immer stärkeren Zulauf vom Kleinbürgertum bekommen und dadurch „jenes verschwommene Gemeng“ werden, das man bislang gemeinhin als „’demokratisch’“ bezeichnet habe. Was eine derart beschriebene Entwicklung für die programmatische Ausrichtung bedeutet, scheint klar: Die Partei wird „für jeden *etwas* und zu guter letzt für [...] ,niemanden nichts’“ zu bieten haben.

Auch Renn empfindet es als Hohn, wenn sich Sozialdemokraten ernsthaft noch als Sozialisten bezeichnen. Severings Gesetzesmaßnahmen deutet er als „das Ende der viel gerühmten deutschen Kultur“, Zörgiebels Vorgehen gegen die KPD-Aktivist\*innen im Vorjahr sogar als unzweideutiges „Bekenntnis zum politischen Terror.“ Der „Schein der Demokratie“ ist über alldem endgültig zusammengebrochen. Tetzner wiederum argumentiert ähnlich wie Gold-

---

<sup>171</sup> Zu diesen Grundforderungen zählt Goldschmidt die Vergesellschaftung der Produktionsmittel, den Achtstundentag sowie die „Beseitigung der kapitalistischen Spekulation“. Seine Positionen decken sich nicht nur mit denen fast aller „fortschrittlichen Intellektuellen Europas und Amerikas“, sondern auch mit der „vieler einflussreicher Kapitalisten [...]“. Schon die Tatsache, dass diese „ihre Haupthoffnung auf die Fortführung der sozialdemokratischen Politik in ihrer heutigen Art setzen“, spricht Goldschmidts Ansicht nach Bände.

schmidt und Graf: Aus ihrer Warte stellen die Gesetzesmaßnahmen den Versuch dar, „eine bankrotte Welt noch in gewohnter Weise fortzuführen.“ Die „Gewaltmaßregeln“ gegen die KPD-nahen Redakteure sprechen dem demokratischen Anspruch der Republik Hohn und scheinen den untrüglichen Beweis dafür geliefert zu haben, dass das Ende „der alten Welt“ gekommen sei. Schließlich noch zu Wittfogel. Er greift den Faschismusvorwurf auf und schlägt damit ähnlich harte Töne an wie Graf. Gerichtet ist sein Augenmerk vor allem auf die weltanschaulichen und koalitionspolitischen Metamorphosen der Weimarer SPD, durch ihr Bündnis „mit den kapitalistischen Klassen und [deren] Parteien“ sei sie, so der Vorwurf, „auf dem rechten Flügel der Bourgeoisie“ und damit in einem Segment des parteipolitischen Spektrums gelandet, „wo der Kampf für den Schutz der kapitalistischen Privilegien besonders offen geführt wird.“ Gebracht wird das Wesen der damaligen Sozialdemokratie auf die Formel: „Sozial im Programm, faschistisch in der Tat.“ Dass „die einst sozialistische SPD heute aktiv an der Faschisierung Deutschlands“ mitarbeite, das belegen Wittfogel zufolge auch die thematisierten Gesetzeswerke.

Verdenken können wird man den zitierten Intellektuellen eine Sache ganz sicher nicht: ihren Zorn über die Unausgewogenheit, mit der die Justiz der zwanziger Jahre auf Delikte mit politischem Hintergrund reagierte. Die Indulgenz der Weimarer Rechtsprechung gegenüber Delinquenten, deren Sympathie revisionistischen, rechtskonservativen oder gar faschistoiden Positionen galt, und die Unerbitterlichkeit gegenüber solchen mit einer eher linker ideologischer Selbstverortung war eine historische Tatsache und ist von der Geschichtswissenschaft unter Hinweis auf die Übernahme des mental im Grunde ungeeigneten Personalstamms des alten kaiserlichen Justizapparats durch die Republik erklärt worden. Dass die Linke die eigene, dieser chronischen Rechtslastigkeit geschuldete Leidensgeschichte propagandistisch wirkungsvoll auszuschlachten wusste, steht auf einem anderen Blatt. Was bei der Lektüre der oben kurz analysierten Beiträge auffällt, ist die zum Teil völlig maßlose Häme, mit der die Autoren den auf Reichs-, Landes- oder Kommunalebene geführten Kampf sozialdemokratischer Minister und Funktionsträger gegen die inneren Feinde der Republik quittieren. Erklären lässt sie sich einmal natürlich mit der tiefen Genugtuung darüber, vor der Geschichte Recht behalten zu haben: Es war der radikale Teil der Rätebewegung, der die Geister, die der Rat der Volkskommissare um der Abwendung eines Bürgerkriegs willen gerufen hatte, und die die Weimarer SPD jetzt nicht mehr los zu werden schien, schon in den Wochen um die Jahreswende 1918/19 ein für allemal vertreiben wollte. Unterfüttert war diese Schadenfreude allerdings mit einem geschichtsphilosophisch getrimmten Selbstvertrauen, das sich nicht erst rückblickend als exorbitante Naivität erwiesen hat. Einig schienen sich die zitierten Autoren

von Graf über Renn bis hin zu Wittfogel darin, dass die kapitalistische Epoche kurz vor dem Untergang steht. Dem Faschismus schien dabei eine nicht unwesentliche Rolle zuzufallen: Die einen sahen in ihm einen polarisierenden und damit auch das Lager der Proletarier und linken Intellektuellen mobilisierenden Faktor, die anderen ein kurzes, die letzten Abraumarbeiten auf dem Trümmerfeld des bürgerlichen Zeitalters besorgendes historisches Intermezzo. Dass es von Dauer sein und ihnen selbst nicht mal mehr eine Nische bieten würde, hatte allem Anschein nach keiner der Rundbefragten auf der Rechnung.

Schließlich zur zweiten Gruppe. Zusammenfassen lassen sich in ihr diejenigen Teilnehmer, die in der Reaktion auf zumindest eine der Teilfragen von der offiziellen Linie der KPD abwichen. Zu ihnen gehörte neben Hodann<sup>172</sup>, Lessing<sup>173</sup>, Paquet<sup>174</sup> und Wassermann auch noch Emil Julius Gumbel, Professor für mathematische Statistik an der Universität Heidelberg<sup>175</sup>. Relativ schnell abhaken lassen sich ihre Antworten auf die beiden hypothetischen Fragen 3 und 5 – die Euphorie, mit der sie sich zu den historischen Missionen des internationalen Proletariats bzw. der Sowjetunion bekennen, fällt eher gedämpft aus. Um vieles lohnenswerter ist der Blick auf die Erörterungen der wirtschafts-, innen- und rechtspolitischen Themenkomplexe. Hier nämlich wird tatsächlich wieder argumentiert, das Maß an Kritikbereitschaft ist höher, die Diktion sachlicher und die Einschätzung der geschichtlichen Entwicklung realistischer. Festmachen lässt sich das sowohl an der Bewertung der natürlich gerade für das Kulturschaffendenmilieu relevanten Zensurgesetze als auch an der Einschätzung des Fünfjahresplans, für die Autoren der ersten Gruppe das Symbol der Progressivitätspolitik der Sowjetunion par excellence.

Ein Text fällt völlig aus dem Rahmen, sowohl formal als auch gedanklich: der Beitrag Jakob Wassermanns. Sichtbarer als mit seiner Publikation hätte die Redaktion der LK ihr in der Vorbemerkung abgelegtes Pluralismusbekenntnis kaum materialisieren können. Der Rolle des

---

172 Peter Weiss sollte Hodann (1894 – 1946) in seiner „Ästhetik des Widerstands“ ein literarisches Denkmal setzen. Eine Institution war er dabei schon in den zwanziger Jahren. In seinem Fall war es der Berufsalltag, der ihn für die sozialen Fragen seiner Zeit sensibilisiert hatte: Als Mediziner und leitender Funktionär der kommunalen Gesundheitsverwaltung seiner Wahlheimat Berlin war er tagtäglich mit dem sozialen, hygienischen und somatischen Elend zumal der unteren Gesellschaftsschichten konfrontiert, als Sexualwissenschaftler und Verfasser einer Unzahl von Aufklärungsbroschüren führte er einen Kampf gegen die Prüderie des wilhelminischen Bürgertums. Hodanns politisches Engagement beschränkte sich auf den Bereich von Berufs- und Kulturverbänden, er war Mitglied des „Vereins Sozialistischer Ärzte“ und, wie Walden, des „Bundes der Freunde der Sowjetunion“, dessen Organ Freund des Sowjets er seit 1929 edierte.

173 Der habilitierte Philosoph Lessing (1872 – 1933) galt als undogmatischer Sozialist. Nach dem Ersten Weltkrieg gründete er die Freie Volkshochschule in Hannover-Linden und publizierte nebenher im Prager Tagblatt. Einen Namen machte er sich als scharfsinniger Analytiker von Diktion und Symbolik des erstarkenden Nationalsozialismus.

174 Unter den Intellektuellen seiner Generation war Paquet (1881 – 1944) sicher eine Ausnahmegehalt: Ein Ideal war der revolutionäre Sozialismus für den Dramatiker, Publizist und Reisejournalist nur insofern, als er sich mit Humanismus und Christentum verbinden zu lassen bereit war. In den Kriegsjahren arbeitete Paquet bei der Frankfurter Zeitung, in den Jahren 1916 bis 1918 fungierte er als deren Stockholmer Korrespondent. Er war einer der ersten Deutschen, die die Sowjetunion bereisten (1919). Seine Stücke „Fahnen“ und „Sturmflut“ wurden, nicht zuletzt dank ihrer von Piscator geleiteten Uraufführung an der Berliner Volksbühne (1923 bzw. 1926), für die Theatergeschichte der zwanziger Jahre stilbildend. 1932 sollte er in die Preußische Akademie der Künste gewählt werden, im Folgejahr verließ er sie wieder, aus Protest gegen die Politik der Regierung Hitler/von Papen.

175 Gumbel (1891 – 1966) hatte sich in der Weimarer Republik als Autor zahlreicher Schriften über politische Fememorde und Attentate, über die republikfeindliche Justiz, die Organisation Consul und die Schwarze Reichswehr einen Namen gemacht. Auch er galt als parteipolitisch ungebundener Sozialist.

politisch allzeit Partei ergreifenden Intellektuellen verweigert sich Wassermann konsequent. Der Grund für diese unintellektuelle Attitüde ist es, den er thematisiert, nicht die eigentlichen Einzelfragen. Anstoß nimmt er zunächst am Konzept der Rundfrage selbst. Die Fragen seien thematisch viel zu komplex, um sie mit wenigen zugespitzten Sätzen beantworten zu können, jedes bloße „Ja oder Nein und jede oberflächliche hingesagte Ansicht“ erscheinen ihm deshalb „als ein verbrecherischer Leichtsin“. Er ziehe es vor zu schweigen, wohl wissend, dass er sich damit der Gefahr der Verunglimpfung aussetzen könnte. Anstoß nimmt er vor allem aber an der Suggestion einer Überlegenheit des parteilich gebundenen Intellektuellen. Sein in Umrissen erkennbar werdendes Schriftstellerideal dürfte mit dem der meisten anderen Teilnehmern nur noch wenig gemein haben. Der Dichter wolle, zumal dann, wenn sein Metier die Romanschriftstellerei ist, „ein relativ wahres und relativ komplexes Bild seiner Epoche“ zu Papier bringen, darum sollte er auf jeden Fall über einen Sensor für ihre spezifischen Probleme verfügen. Beziehen sollte er sie stets „auf das Ereignishafte des Lebens“, nicht aber auf ein bestimmtes politisches Theoriegebäude. Ihre Lösung auf der Basis ideologischer Manifeste will er offenkundig anderen überlassen, er selbst müsse mit ihnen „auf dem Weg der Gestaltung“ fertig werden. Aus Wassermanns Perspektive entspricht diese allein nach ästhetischen Maximen verfahren und allen politischen Petitionen gegenüber völlig unempfängliche Modulationstätigkeit schlichtweg der Natur des Dichters. Dass er eine Überzeugung wie diese selbst als „gänzlich veraltet[]“ bezeichnet, ist mehr als ein Anflug von Selbstironie, es ist ein Beleg seiner produktionsästhetischen Prinzipientreue. Mutig genug, dass ihr die LK ein Forum geboten hat.

Den übrigen Rückläufen ist diese Metakritik fremd, sie sind gedanklich wieder völlig auf die Gegenstände der Einzelfragen selbst konzentriert. Gumbel beispielsweise widmet sich den wirtschaftstheoretischen Passagen des Fragebogens. Sonderlich belastet ist sein Verhältnis zum Kapitalismus nicht. Zu dessen „Eigentümlichkeiten“ zählt für ihn unter anderem das Prinzip der „Periodizität der Krisen“. Überwunden werden könne auch die damalige Krise seiner Überzeugung nach „auf dem üblichen kapitalistischen Weg“: durch den nächsten wirtschaftskonjunkturellen Aufschwung und damit ohne jeden Interventionalismus eines leviathanartigen Staates. Nur verhalten optimistisch fällt seine Erfolgsprognose im Falle des Fünfjahresplans aus, Sorgen bereiten ihm vor allem die möglicherweise „zu Fehlinvestitionen und wirtschaftlicher Vergeudung“ führende Überproduktion, die Kaufkraft des Rubels und die sinkende Warenqualität. Dass die Arbeitslosigkeit gesunken sei, glaubt er nicht, falls dem aber doch so wäre, könne das nur am „niedrigen Niveau der russischen Wirtschaft und der geringen Zahl der überhaupt vorhandenen Industriearbeiter“ liegen. Auch Hodann widmet



sich der Analyse der weltwirtschaftlichen Situation und ihrer potentiellen Konsequenzen für das binnenstaatliche Gleichgewicht. Schon die Gefahr eines Krieges einer Phalanx kapitalistischer Staaten gegen die Sowjetunion hält er für allenfalls latent, nicht aber für wirklich akut. Die gesamtwirtschaftliche Lage scheint ihm noch nicht angespannt genug, als dass auch Weimar-Deutschland eine Revolution ins Haus stehen könnte. Wie für Gumbel stehen für Hodann der wirtschaftliche Aufschwung und damit natürlich die Entspannung der Krise vor der Tür, auch er widerspricht den Angaben der Redaktion zur Lage auf dem sowjetischen Arbeitsmarkt: Die Arbeitslosigkeit sei keineswegs „nahezu‘ liquidiert“. Auch unabhängig davon bleibt auf dem Gebiet der Sozialpolitik noch viel zu tun, fest stehe nämlich, dass „die Lebenslage der Sowjetbürger noch keineswegs die durchschnittliche Höhe der Lebenshaltung deutscher Proletarier“ erreicht habe.

Einen Schritt über die statistikfixierte Analytik und Prognostik hinaus wagen Lessing und Paquet. Bei Lessing geschieht es, wie er offen einräumt, aufgrund eines Mangels an wirtschaftsfachlichen Detailkenntnissen, von einer Bewertung des Fünfjahresplans sieht er deshalb völlig ab. Umso weiter geht er dafür in seinen Überlegungen zur Eindämmung der ökonomischen Krise: Bewältigen lässt sie sich seiner Ansicht nach nur noch im Rahmen einer konzeptionell schlüssigen Kultur- und „Bevölkerungspolitik“, eine „Neuordnung der Wirtschaft“, und sei sie noch so grundlegend, reicht längst nicht mehr aus. Damit ist die marxistische Basis-Überbau-Theorie von den Füßen wieder auf den Kopf gestellt. Wie weit entfernt seine Forderungen nach einer alle individuellen und gesellschaftlichen Lebensbereiche umfassenden Reformpolitik von den gleichfalls holistischen Visionen der proletarischen Revolution entfernt ist, zeigt ferner die Einordnung zweier Traditionsbestände, die Lessing „unter die Schlagworte ‚Das Nationale‘ und ‚Das Religiöse‘“ subsumiert. Deren sozialintegrative Bedeutung wird seiner Ansicht nach viel zu häufig unterschätzt, keine „wirtschaftliche[] Beglückungsideologie“ aber wird sie, so sehr sie sich auch müht, einfach übergehen können. Subtiler hätte er seine Kritik am missionarischen Selbstverständnis des Marxismus kaum formulieren können.

Ähnlich groß ist die innere Distanz bei Paquet. Wie Lessing verlegt er sich aufs eher Prinzipielle und blendet die Teilfrage nach der Erfolgsperspektive des Fünfjahresplans darüber völlig aus. Im Mittelpunkt seines Rezepts gegen die Wirtschaftskrise steht der Gedanken des Internationalismus. Vermieden werden sollen zukünftige Krisen durch die Erstellung und „strengste Durchführung eines Arbeitsplanes“, geschaffen werden soll damit die Grundlage einer landes- und kontinentalgrenzübergreifenden Kooperation zwischen den nationalen Funktions- und Verantwortungseliten aus den Bereichen Wirtschaft und Wirtschaftspolitik.

Das Ziel dieser Zusammenarbeit besteht in der „Schaffung eines sich selbst erhaltenden Organismus“. Paquet verbindet die paneuropäische Vision Richard Coudenhove-Kalergis mit dem transnationalen, diplomatisch-dialogischen Operationsprinzip des Völkerbunds. Belegen zu wollen scheint seine Theorie, dass die Prinzipien einer kapitalistischen Wirtschaftsphilosophie das internationale Gleichgewicht keineswegs irritieren müssen, und dass sich die Idee des Internationalismus umgekehrt auch völlig unabhängig von einer proletarisch-revolutionär durchgesetzten Klassenlosigkeit der Einzelgesellschaften realisieren lässt. Anders als Lessing zielt Paquet allerdings noch nicht auf eine politisch-kulturelle Gesamtvision, vorgegriffen hätte der von ihm propagierte transnationale „Organismus“ kompetenztechnisch eher der späteren Montanunion.

Unter stärkeren Beschuss geraten auch die von der Redaktion angesprochenen gesetzlichen Maßnahmen nicht. Die einzige wirklich scharfe Kritik hat Gumbel formuliert, Sorgen bereiten ihm vor allem die möglichen politischen Auswirkungen, weniger aber die kulturellen. In den Händen einer „reaktionäre[n] Regierung“ könnte sich eine Maßnahmen wie beispielsweise die Verschärfung der Filmzensur seiner Befürchtung nach schnell zu einem Instrument der Unterdrückung nicht nur der sozialistischen, sondern auch „der entschieden republikanischen Bewegung“ entwickeln. Was die unter Verweis auf ihr radikales weltanschauliches Bekenntnis erfolgte Inhaftierung der fünfzig Journalisten anbelangt, greift auch Gumbel den Vorwurf der Rechtslastigkeit der Weimarer Jurisdiktion auf: Zu verurteilen sei dieser Vorgang deshalb, weil „die gleichen Äußerungen von nationalsozialistischer Seite unbeanstandet bleiben.“ Keinerlei Zurückhaltung schließlich auch bei der Bewertung des Berliner „Blut-Mai“: Er sei „eine der schlimmsten polizeilichen Ausschreitungen, die überhaupt bisher in Deutschland vorgekommen sind.“ Die Tatsache, dass der verantwortliche Polizeipräsident Sozialdemokrat war, hält er für eine besonders pikante Pointe der Geschichte. Ganz anders Hodann. Der Kern seines Beitrags ist die Mahnung zu größerer Gelassenheit. Bewertet sehen will er die innen- und rechtspolitische Situation Weimar-Deutschlands im direkten Vergleich mit der in den übrigen Staaten der europäischen Nachbarschaft. Begeistern kann sich auch Hodann für die „reaktionären oder reaktionär wirkenden Erlasse diverser Reichs- und Landesregierungsstellen“ natürlich nicht, deutlich unterstrichen aber hat er, „dass *trotz* all dieser unerfreulichen Ereignisse in Deutschland immer noch ein freieres Wort geführt werden kann als in allen umliegenden Ländern“, England und die skandinavischen Staaten ausgenommen.

Die Frage aber, mittels derer sich die ideologischen Fronten am eindeutigsten klären lassen, bleibt die nach der sozialistischen Identität einer von Ebert, Philipp Scheidemann, Gustav Noske und Hermann Müller geprägten Weimarer SPD. Dass sie sich in der historischen Aus-

nahmesituation der Wintermonate 1918/19, erst recht aber im Arbeitsalltag in Fraktion, Parlament oder Regierung von zahlreichen Maximalforderungen ihrer hauseigenen politischen Theorie verabschiedet hat, stellt keiner der Autoren in Abrede, strittig bleibt allein die Frage, ob das ideologische Ganze durch die pragmatismusgeschuldete Revision einiger seiner Teile schon als etwas völlig Neues betrachtet werden muss. Hatten Graf, Tetzner oder Wittfogel der SPD den Vorwurf gemacht, die eigenen Ideale verraten und darüber sogar die Wesenszüge des Faschismus angenommen zu haben, erachten Hodann oder Lessing den Dauerzwang zur Modifikation parteipolitischer Grundsätze als eine Naturnotwendigkeit eines pluralistischen, demokratisch organisierten Staatswesens. Zu einer un- oder sogar antisozialistischen Partei hat sich die SPD ihrer Ansicht nach dabei jedoch nicht entwickelt. Gumbel wagt sich mit seiner Antwort auf das Gebiet der Wählersoziologie: Er glaube – in Übereinstimmung mit Müller, dem erst ein halbes Jahr zuvor gescheiterten Altkanzler – „an die Existenz eines starken sozialkonservativen Elements“, das jede hochfahrende Revolutions- und Reformrhetorik bereits im Keim ersticken würde. Hodanns Antwort fällt pointierter aus: Er betrachte die SPD nach wie vor als sozialistische Partei, wolle diese Meinung aber „aus Platzgründen“ nicht weiter begründen – eine Erklärung, die die Redaktion der LK durchaus als kleinen Affront verstanden haben dürfte. Paquet wiederum geht programmatisch und historisch weiter ins Detail und weist darauf hin, dass die SPD einer ihrer ureigenen politischen Visionen, nämlich der Herstellung gesellschaftsweit gleicher Lebensverhältnisse, in den zurückliegenden Jahren ein gutes Stück näher gekommen ist: Durch die unter ihrem Einfluss zustande gekommenen „Erbschafts- und Sozialgesetze“ hat sie die „weitgehende Enteignung bürgerlicher Schichten“ auf den Weg gebracht. Eine Erfolgsgeschichte haben ihr die Weimarer Jahre bei alldem aber nicht beschert, den konkreten sozialpolitischen Erfolgen der Partei nämlich steht, so Paquets Beobachtung, die Auszehrung ihrer organisatorischen Identität gegenüber. Zwar hat sich die SPD aufgrund ihrer „Genesis“ als Opposition gegen das zutiefst vormoderne Politikverständnis des Kaiserreichs zur staatstragenden Partei der Weimarer Republik entwickeln können, andererseits aber steht auch die Republik noch ganz im Zeichen „der zentralistischen, bismarckischen Epoche“. Obwohl sie sich mit der neuen Republik einen eigenen Lebensraum schaffen zu können hoffte, ist „die in der Sozialdemokratie zur Form gewordene Massenbewegung“ in den zurückliegenden Jahren „fast manövrierunfähig“ geworden. Lessing schließlich entwirft eine Vision, die an Kühnheit kaum noch zu überbieten sein dürfte: die Aufhebung des Schismas der Arbeiterbewegung. Als Volkspartei mit zum Teil langjähriger Regierungserfahrung auf Landes- wie auch auf Reichsebene hat die SPD ihre Homogenität hinsichtlich des Funktionärs-, Mitglieder- und Wählerstamms, natürlich aber auch hinsichtlich ihrer Pro-

grammatik peu à peu verloren, geworden sei sie dabei „zu einem großen Teil eine demokratische Lohn- und Interessenpartei“. Das Attribut der Bürgerlichkeit kann Lessing ihr infolgedessen nicht ersparen. Er denkt historisch allerdings viel zu differenziert, als dass er einen Begriff wie diesen gegen sie verwenden würde, die Sozialdemokratie von heute sei schließlich nicht viel mehr als der Kommunismus von gestern. Vor dem Hintergrund einer an Schärfe gewinnenden Auseinandersetzung zwischen KPD und SPD trägt seine Prognose schon beinahe märchenhafte Züge: Bei einem Sieg des Faschismus werde sich das Wesen der Sozialdemokratie abermals verändern, dann sei, „so utopisch das gerade im Augenblick anmuten mag“, der Zeitpunkt für eine „große Vereinheitlichung der Linksgruppen“ gekommen.

Auch wenn der Leserkreis der LK nur einen Bruchteil desjenigen der VZ oder des *Uhu* ausmachte<sup>176</sup>, schien die Berücksichtigung auch einer ihrer Rundfrageaktionen durchaus gerechtfertigt. Sie zeigte nämlich, dass sich selbst ein Verbandsorgan mit klarem weltanschaulichem Profil gegen die redaktionellen Trends der Medienwelt nicht völlig verschließen konnte. Den Vorwurf, prominente Namen aus rein kommerziellen Gründen eingebunden zu haben, wird man der LK nicht machen können – allerdings auch nicht den, sich ausschließlich in den Dienst der politischen Indoktrination zu stellen. Nach bürgerlich-liberalen Positionen, wie sie im Falle ökonomisch oder rechtspolitisch akzentuierter Fragen natürlich auch hätten bezogen werden können, wird man, wie oben bereits angedeutet, in den Rücklaufen vergeblich suchen, von weiter rechts zur verortenden gar nicht zu erst zu reden. Es war ein konditionierter Pluralismus, auf den sich die Redaktion der LK eingelassen hat, publiziert hat sie ein Sammelsurium von Ideologemen, wie sie innerhalb des Lagers der über die meisten zentralen Fragen der Staats-, Innen- und Rechts-, Wirtschafts- und Sozialpolitik heillos zerstrittenen Linksparteien im Laufe der zurückliegenden anderthalb Jahrzehnte entwickelt worden waren. Die Enquête liest sich daher nicht zuletzt wie ein Zwischenruf zur viel zitierten Misere der deutschen Arbeiterbewegung, wie ein Resümee des Prozesses des in den Tagen des Ersten Weltkriegs einsetzenden Zerfalls der deutschen Sozialdemokratie in zwei, zwischenzeitlich sogar drei verschiedene parteipolitische Organisationen. Auch das machte ihre kritische Analyse interessant. Bedenklich bleibt bei alldem die Position von Autoren wie Goldschmidt, Tetzner oder Renn. Den Begriff des Intellektuellen, den die LK laut Titel zu Wort kommen lassen wollte, dürfte sie in erster Linie ihnen zugedacht haben. Natürlich aber wird, wer sich ihre emphatische Eingliederung in das parteipolitische Kollektiv noch einmal vor Augen führt, sofort auch an Bendas Verratsvorwurf denken.

---

176 Der BPRS selbst hatte nur etwa 500 Mitglieder, die LK erschien 1930 in einer Auflage von immerhin 5000 Exemplaren.

### III.1.7 „Künstlers Widerhall. Was aus dem Walde des Publikums zurückschallt“. Ein Zwischenruf zur Rezeptionsästhetik

Im März 1930 war die unter der Regie des Sozialdemokraten Hermann Müller stehende große Koalition aus SPD, den beiden katholischen und den beiden bürgerlich-liberalen Parteien am Streit um die Reform der Arbeitslosenversicherung zerbrochen; sie bildet den letzten Eintrag in der Chronik der von einer parlamentarischen Mehrheit getragenen Weimarer Reichsregierungen. Mit dem durch Hindenburg zum Kanzler ernannten Zentrumspolitiker Heinrich Brüning begann das Kapitel der mit wechselnden Reichstagsmehrheiten agierenden bzw. allein vom Vertrauen des Reichspräsidenten abhängigen Minderheitenkabinette, ein entscheidender Schritt auf dem Weg der Auflösung der parlamentarischen Demokratie. Das eigentliche Fanal dieses Zerfalls aber stellten die Neuwahlen des Reichstags vom 14. September desselben Jahres dar, sie katapultierten die NSDAP, bis dato eine Splittergruppe mit vier Abgeordneten, zahlenmäßig auf ein Niveau, das das ohnehin schon zerklüftete Parteienspektrum vollends erschüttern sollte. Mit plötzlich 18 Prozent der Wählerstimmen und 104 Mandaten im Reichstag sollten die Nationalsozialisten den Grundstein einer Erfolgsgeschichte gelegt haben, die ihren Höhepunkt mit Hitlers Ernennung zum Reichskanzler gut zwei Jahre später erreichen wird.

An Pfingsten 1930, auf kalendarisch halbem Wege zwischen dem Rücktritt der Regierung Müller und den denkwürdigen September-Wahlen, lädt die VZ eine Auswahl von Prominenten, zumeist Schriftsteller, dazu ein, über ihr Bild im Spiegel der Meinung der eigenen Leserschaft zu schreiben. Der Rücklauf erscheint am 8. Juni unter dem Titel „Künstlers Widerhall. Was aus dem Walde des Publikums zurückschallt“ (VZ Nr. 267, 4. Beilage, 8. 6. 1930). Im Vorwort kokettiert die Redaktion ein wenig mit dem „indiskret[en]“ Interessensakzent ihrer Rundfrage: Es gehe um das Echo nicht bei den Künstlerkollegen und -konkurrenten oder der Berufskritik, sondern allein um das „bei dem berühmten ‚Mann auf der Straße‘ und bei seiner Ehefrau“.

Schon die Rundfrage zum Verhältnis der Geistigen zum Sport zwei Jahre zuvor hatte gezeigt, dass die traditionsreiche *Vossische* keineswegs bereit war, die vermeintlich trivialen Themenbereiche Magazinen wie dem *Uhu* allein zu überlassen. Die großen Namen des zeitgenössischen Kulturlebens band man dabei auch weiterhin erfolgreich ein. Dass man nun aber anlässlich einer rezeptionsästhetischen Frage ausgerechnet auf Autoren wie Döblin, Heinrich Mann oder Jakob Wassermann zurückgriff, war nicht ohne Pikanterie. Namen wie ihre sind es, die der Nachwelt gemeinhin als erstes einfallen, wenn es um die vermeintlich so quirligen Weimarer Jahre geht, Rezipienten aber hatten sie seinerzeit kaum, in den Reihen der Leser der VZ

vielleicht noch, nicht aber in der breiteren Masse. Folgt man Laqueur, so gab es spätestens seit der Jahrhundertwende zwei deutsche Literaturen. (vgl. Laqueur: 282) In seinem oben bereits herangezogenen Aufsatz „Die Rolle der Intelligenz“ thematisiert er das antiproportionale Verhältnis zwischen den literaturgeschichtlich relevanten und den tatsächlich verkauften Büchern der Weimarer Zeit: Titel, die die Literaturwissenschaft für den Glanz der Golden twenties gemeinhin verantwortlich macht, blieben in ihrer Wirkung vorwiegend auf das bildungsbürgerliche Milieu beschränkt, solche dagegen, die sie als trivial einordnet und der vermeintlich genügsameren Soziologie überlässt, erzielten Höchstauflagen.<sup>177</sup> So banal, wie sie zunächst klingt, war die Initialfrage also keineswegs.

Kaum eine Antwort, die derart resigniert ausfällt wie diejenige Döblins. Seiner Weimardeutschen Zeitgenossenschaft bescheinigt der Autor des im Vorjahr erschienenen Romans „Berlin Alexanderplatz“ eine ausgeprägte Apathie den Leistungen auch und gerade der Literatur gegenüber, die Situation des Schriftstellers zum Zeitpunkt der Enquête sei mithin „schauerlich[]“ und „unsympathisch[]“. Ein Schlüsselbegriff seines Beitrags ist die Masse, die konstitutive Größe nicht mehr nur von Politik und Wirtschaft, sondern auch der zeitgenössischen Kultur – der Leser scheint mittlerweile genauso anonym und unberechenbar geworden zu sein wie der Wähler oder der Konsument. Das Geld sei folglich das Einzige, „das man vom ‚Widerhall‘ merkt“, das Einzige, „womit sich was anfangen lässt.“ Ein zumindest halbwegs zuverlässiges Indiz für den schriftstellerischen Erfolg gibt es Döblin zufolge über den finanziellen Verdienst hinaus nicht mehr. Von den Massenauflagen, die einzelne Titel durchaus noch verzeichnen mögen, auf eine generelle Bedeutsamkeit der Literatur zu schließen, hält er für einen Trugschluss, selbst ansehnliche Verkaufszahlen können nicht darüber hinwegtäuschen, „dass die Literatur, ja alle Kunst, beinah wirkungslos ist –.“<sup>178</sup> Seinen Weimarer Autorenkollegen hält er vor, sich in der Illusion zu wiegen, sie hätten durch ihr künstlerisches Schaffen „alle Türen und Fenster aufgemacht“, in Wirklichkeit aber sitzen sie „wie hinter Schloss und Riegeln.“ Angelastet wird der Gleichmut der Öffentlichkeit gegenüber der Literatur der kriti-

---

177 Übergeht man die Titel von Hedwig Courths-Mahler und des bereits 1912 verstorbenen Karl May, erreichten in den zwanziger Jahren nur ganze 43 Bücher eine Auflage von mehr als einer halben Million Exemplaren, darunter Erich Maria Remarques „Im Westen nichts Neues“, aber auch die bereits 1901 erschienenen „Buddenbrooks“. Unter den 72 Titeln mit einer Auflage von mehr als 200 000 Exemplaren befanden sich nur sechs, die sich „auf die eine oder andere Weise“ (Laqueur: 282) mit dem Weimarer Zeitgeist in Verbindung bringen lassen, darunter Hans Falladas „Kleiner Mann, was nun?“, Hermann Hesses „Narziss und Goldmund“, Franz Werfels „Verdi“ und Arnold Zweigs „Sergeant Grischa“. Die Gebrüder Mann, Arnold und Stefan Zweig sowie Bruno und Leonhard Frank las man vorwiegend im Bildungsbürgertum, nicht aber Hermann Löns, Hans Carossa, Hans Grimms „Volk ohne Raum“, Ernst Jüngers „Stahlgewitter“, Werner Beumelburg oder Clara Viebigs „Die Wacht am Rhein“ (ein Titel, der 1929 seine 44. Auflage erlebte) – genau diese Bücher aber waren es, von denen ganze Generationen „ihre Anregungen und Ideale“ (ebd.) erfuhren. Umgekehrt habe die „große Mehrheit der deutschen lesenden Öffentlichkeit“ nicht geglaubt, dass das Piscator-Theater, die Neue Sachlichkeit oder der Bauhausstil „ihr Deutschland“ (ebd.) repräsentierte.

Eine Beschäftigung mit der Hochkultur sei, so Laqueur, legitim, die U-Kultur hingegen sei „von vorwiegend soziologischem Interesse“ (283). „Dieses Vorgehen zeigt uns jedoch nur, was überdauert hat, es führt uns aber nicht zum Verständnis des Zeitgeistes und der Reaktion des Volkes zu jener Zeit in Deutschland.“ (ebd.)

178 Er selbst beklagt, mit seinen Publikationen bei der „großen Masse“ auf eine wirkliche Resonanz im Grunde nie gestoßen zu sein.



schen Gesamtsituation der Zeit um die Jahrzehntwende, dem gegenwartstypischen „Durch-einander von Über- und Unterpolitisierung.“ Für den Künstler bedeutet dieser Trend nichts Gutes, Döblin sieht ihn regelrecht dazu gezwungen, „*Masse zu bilden*“, zu einem „*Produzent der Masse*“ zu werden. Eine Perspektive für eine anspruchsvolle Literatur ist das nicht, ihr muss in Deutschland vielmehr erst wieder ein Ort geschaffen werden.

Heinrich Manns Antwort nimmt sich dagegen fast schon staatsmännisch aus.<sup>179</sup> Anders als Döblin leitet Mann seine Wirkung aus Zahl und Inhalt seiner Leserzuschriften ab. Von Drohbrieffen, wie man sie im Falle eines Autors polit- und gesellschaftssatirischer Werke durchaus erwarten könnte, ist dabei keine Rede, vielmehr von Zuschriften seiner eher „'unkritischen' Leser[]“. Fundiertere „Auslassungen“ über Plot, Personarium oder Botschaft konkreter schriftstellerischer Arbeiten befinden sich darunter allem Anschein nach nur in Einzelfällen, und dennoch geben sie der anonymen Rezipientenmasse für einen Augenblick ein individuelles Gesicht. Unter intellektuellengeschichtlicher Perspektive interessant ist diejenige Passage seiner Antwort, in der Mann die eigene Außenwirkung zu rekonstruieren versucht. Der Großteil der Leser, die sich in Briefform an ihn wenden, scheint ihn nämlich gerade nicht als klassischen Intellektuellen im Sinne eines Großliteraten mit klarem politischen Standpunkt und ausgeprägtem moralischen Sendungsbewusstsein wahrzunehmen, sondern eher als pastorale schriftstellernde Integrationsfigur. Zugeschrieben werden kann dieser Status dem Identifikationsangebot, das die fiktiven Schicksale der Mannschen Romanwelten dem Rezipienten jenseits eines politischen Bekenntnisses unterbreitet. Der Autor selbst avanciert dabei zu einer Vertrauensinstanz, zu einem Grenzgänger zwischen Psychologe, Prophet und Laienseelsorger, viele seiner Leser schienen sich selbst erst durch die Lektüre seiner Werke erkannt zu haben. Er selbst scheint damit, so Mann im Tonfall der diskreten Untertreibung, jemand zu sein, dessen „Dasein für ihr Glück nicht ganz und gar gleichgültig war.“

Von einer hohen Zahl von Leserbriefen konkret literaturkritischen Inhalts kann auch Jakob Wassermann nicht berichten, auch ihm fehlt folglich die Grundlage dafür, „etwas annähernd Zutreffendes über die Tragweite [der eigenen] Wirkung zu sagen.“ Ihn interessieren vielmehr „jene anonymen Wirkungen, die dem Schriftsteller eine Art von Zaubergewalt bestätigen, die er über die menschliche Seele ausübt.“ Die Wahl des Plurals ist sicher kein Zufall, einen einheitlichen Eindruck nämlich kann die Lektüre eines Buches im Zeitalter der pluralistischen Massengesellschaft kaum noch hinterlassen. Die genauere Beschreibung dieser namenlosen Wirkungen klingt wie folgt: „Sie sind wie geheime unterirdische Stromleitungen, die die stattfindenden Erschütterungen mitteilen, so dass er [der Schriftsteller, L.-A. R.] gewissermaßen

als Seismograph der Beben funktioniert, die er selbst verursacht.“ Gesetzt hätte sich der Schriftsteller damit in bester Intellektuellenmanier an die Spitze der historischen Entwicklung. Und mehr noch: Er deutet die Zäsuren der Geschichte, bevor das Gros seiner Zeitgenossen überhaupt gemerkt hat, dass er sie mit vorbereitet hat. Wassermann selbst will sich eine Position wie diese allerdings nicht mit „Anerkennung oder Zustimmung“ vergüten lassen, er erfreut sich nach eigenem Bekunden eher an den „Herzen und Geister[n]“, die er dank seiner Bücher aufgeschlossen hat, ihm geht es vor allem „um geschehene Verwandlungen, um Einblick in Schicksal, um Erkenntnis.“ Wirkungen wie diese sind es, die ihn in seiner literarischen Arbeiten bestätigen, einige seiner „entscheidendsten Erlebnisse“ würden mit ihnen zusammenhängen.

Die Antwort Georg Hermanns zerfällt in zwei Teile. Der erste ist allgemein gehalten, in ihm thematisiert der Autor die unterschiedlichen Spielarten der künstlerisch ausgelösten Resonanz, erst die zweite unternimmt den Versuch einer Klassifizierung der eigenen Leserschaft. Im Falle der Resonanz als solcher unterscheidet Hermann zwischen der professionellen Literaturkritik, der „Anerkennung von Berufskollegen“ und der Zustimmung vonseiten eines Laienpublikums. Die Presserezension markiert die Öffentlichkeit, das Feedback der Künstlerkollegen immerhin noch eine „*halbe* Öffentlichkeit“, private Sympathiebekundungen aber seien „Geheimnisse“, die man dem Dichter anvertraut habe und die er nicht verraten dürfe. Eine Art „Schweigepflicht“ verbietet es ihm, Hermann, zwar, auf die Rundfrage der VZ in detaillierter Form einzugehen, von einer generellen Reflexion über die eigene Lesergemeinde hält sie ihn aber nicht ab. Unterteilt wird auch sie in drei Gruppen, in die „Hermannophilen, die Hermannologen und die Hermannomanen“. Hermanns Pointenstärke mag damit unter Beweis gestellt sein, wirklich „hermannospezifisch“ [L.-A. R.] ist dieses Schema allerdings nicht. Übertragen lässt es sich nämlich auf beinahe jeden Schriftsteller beinahe jeder Epoche: Die erste Gruppe ist die der Genießer, die zweite die der Fachleute, in der dritten schließlich finden die Teile eines Publikums zusammen, deren Liebhaberei und Expertentum manische Züge angenommen hat. Mit der eher koketten Verwunderung darüber, dass es Menschen gibt, die beinahe jeden Satz seines literarischen Werks kennen, endet Hermanns Antwort.

Das von Hermann hochgehaltene Diskretionsprinzip ist den Beiträgen Gottfried Benns und Carl Zuckmayers eher fremd. Beide sind vor allem am Fragezusatz der Redaktion orientiert, beide enthalten eine Aufzählung konkreter Einzelreaktionen, eine stellenweise sogar humoristisch eingefärbte Rekapitulation dessen, was „aus dem Walde des Publikums“ zurückschallt.

---

179 Überraschen dürfte das kaum, schließlich befand sich Mann in der späten Weimarer Republik auf dem Gipfelpunkt seiner öffentlichen Anerkennung. 1931, ein Jahr nach der Enquête der VZ, sollte er das neue Amt des Präsidenten der Sektion für Dichtung der Preußischen Akademie der Künste übernehmen.

Für einige allgemeine Anmerkungen zum Stellenwert der Kunst bleibt dabei durchaus auch noch Platz.

Zumal Benn hat keinerlei Hemmungen, sich in Einzelepisoden zu ergehen. Was sie auch für ein breiteres Publikum interessant macht, ist ihre Pointe bzw. ihre höhere Moral. Zu den Episoden der ersten Klasse gehören ein Gesellschaftsabend, auf dem er einen Mann in Bezug auf sich, den renommierten Dichter, zu seinem Tischnachbarn sagen hörte: „’Der sieht doch aber ganz normal aus!’“, oder die Zustellung eines Rosenstrauß mit einer beigelegten Karte, auf der „mit einer ungewöhnlich angenehmen Damenhandschrift ohne Namen“ geschrieben stand: „’Il n’y a que vous.’“<sup>180</sup> Zu den Episoden mit eher rezeptionsästhetischem Erkenntnisgehalt gehört der Brief einer Lehrerin aus Mainz, die ihn um eine Deutung seines Gedichts „Der junge Hebbel“ bat, sowie der Aufsatz eines Gymnasiasten aus Berlin-Neukölln über eine fiktive Begegnung mit ihm, Benn, den ihm der Lehrer in der korrigierten und kommentierten Version zukommen ließ. Beide Zuschriften haben Benn angenehm überrascht. Generelle Aussagen über das Rezeptionsverhalten der literaturinteressierten Öffentlichkeit lassen sich auf der Basis solcher Episoden sicher noch nicht treffen. Als Beleg ihrer Salonfähigkeit taugt die Aufnahme der „moderne[n] Lyriker expressionistischer Herkunft“ in den literarischen Kanon des gymnasialen Deutschunterrichts allerdings durchaus.<sup>181</sup>

Zuckmayer kann seinen Widerhall u. a. am Flaschenetikett eines „ausgezeichnete[n] Pfälzer Riesling[s]“ festmachen, zu lesen ist darauf nämlich der Namen „Der fröhliche Weinberg“. Ein humoristischer Einschlag wie dieser kann allerdings kaum darüber hinwegtäuschen, dass die Frage der Redaktion Zuckmayer vor eine akute Verlegenheit stellt, für den Dichter selbst sehe die Sache zumindest auf den ersten Blick natürlich immer einfach aus: „Wer pfeift, ist ein Idiot, wer klatscht, versteht was.“ Eine Antwort ist das freilich noch nicht. Dem Erfolg, dass sein Kinderstück „Kakadu-Kakada!“ bei einem altersmäßig jüngeren Segments seines Publikums nachweislich verbuchen konnte, steht die beispiellose Serie von Theaterskandalen gegenüber, die der „Fröhliche Weinberg“ nach seiner Uraufführung im Dezember 1925 nicht zuletzt in Zuckmayers mittelhessischer Heimat ausgelöst hatte, ein Flächenbrand, der sich an der Laszivität, an der ungewöhnlichen Derbheit und den parodistischen Seitenhieben gegen die Lebensferne der heranwachsenden deutschnationalen Funktionselite entzündet hatte.<sup>182</sup> Worüber sich Zuckmayer in seinem Beitrag für die VZ generell irritiert zeigt, ist die einseitige Hochachtung des Publikums seinen Bühnenarbeiten gegenüber, er selbst nämlich hält seine Prosa für weitaus „höher entwickelt und ausgereifter“. Angelastet werden darf diese Diver-

---

180 Sinngemäß übersetzt: „Sie übertrifft keiner!“

181 Benn selbst spricht in diesem Zusammenhang von einer wachsenden gesellschaftlichen Liberalität.

182 Ausführlich beschreibt Zuckmayer die Resonanz auf den „fröhlichen Weinberg“ in seiner Autobiographie „Als wär’s ein Stück von mir“ auf den Seiten 349 ff.

genz zwischen Außen- und Selbstwahrnehmung den nicht immer nur mit den Waffen des Feuilletonismus geführten Auseinandersetzungen um Stücke wie „Der fröhliche Weinberg“ oder „Schinderhannes“. Der Prominenz eines Autors mögen Theaterskandale wie diese durchaus förderlich sein, dem Verständnis der Stücke selbst sind sie es nicht. So beklagt Zuckmayer, dass sich selbst seine Anhänger, angesprochen auf die beiden genannten Stücke, vor allem daran erinnern, dass darin „einige Leute ihre Bedürfnisse verrichten“ und „mehrere kräftige Ausdrücke“ benutzen würden. Den Glauben an sein Publikum hat er darüber freilich nicht verloren, was ihm bleibt, ist die Hoffnung, dass sich der „Menschtypus“ seiner Bühnenstücke in seiner „Notwendigkeit und Wesentlichkeit“ langfristig doch noch behaupten wird.

Peter Panter alias Kurt Tucholsky geht die Beantwortung der Frage rezeptionssoziologisch an; auf den Tonfall der Satire verzichtet er auch dabei nicht, wissenschaftlich relevant sind seine Zeilen nichtsdestotrotz. Seiner Erfahrung nach lässt sich jede Lesergemeinde in drei Gruppen unterteilen: in die der „Nichtschreibenden“, in die der „Schreibenden“ und in die der „Nichtlesenden“. Die Nichtschreibenden stimmen dem Gelesenen innerlich fast immer zu, die Schreibenden reagieren mit einem ganz prosaischen Ja oder Nein, die Nichtlesenden schließlich rezipieren „den Autor mit einem Auge“, und das Gelesene geht ihnen sofort „zum anderen Ohr wieder heraus.“ Eine Resonanz darf der Künstler folglich nur vonseiten der Gruppe der Schreibenden erwarten, und auch die fällt inhaltlich in aller Regel äußerst reduziert aus. Für den gesellschaftlichen Status einer politisch profilierten Literatur verheißt eine derart residuale Bereitschaft zu einem gehaltvollen Dialog wenig Gutes. Beheimatet sieht Tucholsky den Typus eines Künstlers mit nennenswertem Einfluss auf „die politische Geschichte [seines] Landes“ ohnehin eher in England oder Frankreich, nicht aber in Deutschland, hierzulande würde seine Meinung „bestenfalls gehört – selten befolgt.“<sup>183</sup> Fälle, in denen der Schreibende den Rahmen eines lakonischen Bekenntnisses von Sympathie oder Antipathie verlässt und in ein briefliches Streitgespräch mit dem Autor Tucholsky eintritt, gibt es natürlich auch. Zumeist handelt es sich beim Visavis dann um den Typus des „Schulmeister[s]“, für Tucholsky beinahe das angenehmste Publikumssegment. Von ihnen nämlich könne man, genauso wie von echten „Feinden“, noch am ehesten lernen: Die „Brille blitzt, ein Zeigefinger droht“, am Ende eines bildungslastigen Schlagabtauschs aber haben beide Seiten recht, „jeder von seinem Standpunkt.“

Natürlich will Tucholsky seine Wirkung als Journalist und Schriftsteller in solchen Episoden einer wechselseitigen Positionsvergewisserung nicht erschöpft sehen. Sein Ehrgeiz ist ein durchaus missionarischer: Er will „die Schwankenden stützen, die Mutlosen wieder mutig

---

<sup>183</sup> Aufgegriffen ist damit ein weiteres Mal der Gedanke, den Benjamin fast zeitgleich im Topos vom Elend der deutschen Intellektuellen verdichtet hat.

machen, fremdes Leben in der Berufswahl und in der Berufsausübung maßgebend beeinflussen.“ Seine größte Genugtuung bestünde darin, dass, weil er geschrieben habe, „etwas Gutes geschehen oder etwas Böses nicht geschehen ist“. Für den vehementen Kritiker der rechtslastigen Weimarer Justiz ist klar, wie die eigene „fachliche Eitelkeit“ zu buchstabieren ist: Wenn er „erführe, dass sich ein Richter vor der Urteilsfällung“ an eine seiner Zeilen „erinnert und diese Erinnerung dem Angeklagten zugute kommt“, dann hätte seine publizistische Arbeit tatsächlich einen Sinn gehabt. Die Wahl des Konjunktivs an dieser Stelle verrät, dass derlei bis dato noch nicht vorgekommen ist.

### III.1.8 „Was mir in dieser Zeit als Wichtigstes am Herzen liegt ...“ Der Intellektuelle als Krisenseismologe

1932 erschien ein Buch, das trotz seines geringen Umfangs zu den bemerkenswertesten in der Spätphase der Republik entworfenen Panoramen der politisch-gesellschaftlich verfahrenen Situation der damaligen Zeit zählte: Ernst Robert Curtius' „Deutscher Geist in Gefahr“. Es hatte den Charakter eines Brandbriefs, die Republik sei im Begriff, so Curtius in der Einleitung, „alles zu liquidieren, was zwischen 1920 und 1930 mit dem Anspruch auf neue Geltung auftrat.“ (Curtius: 7) Davon betroffen sei keineswegs allein die Kunst, sondern auch die politische Kultur, überall nämlich biete sich „das gleiche Bild – ein Trümmerfeld.“ (ebd.) Schon in der Vorbemerkung wird deutlich, auf welchen Sonderaspekt dieses vielschichtigen Destruktionsprozesses der Verfasser seine Abhandlung konzentrieren wollte: Die damalige Not war seiner Ansicht nach zwar auch eine Not der Institutionen von Staat und Gesellschaft, in erster Linie aber war sie eine „Not des Geistes“ (8).

Verfasst habe er seine Streitschrift „im Glauben an Deutschland und im Glauben an den universalen Geist“ (ebd.). Im Rahmen seines äußerst kenntnisreichen ideen- und mentalitätsgeschichtlichen Essays versuchte er deshalb beides: die Dauerkrise der Weimarer Republik zu kontextualisieren und dabei gleichzeitig eine Lösungsperspektive zu entwickeln. Eingeschaltet hat sich Curtius, der Hochschulvertreter, in diesem Zusammenhang gerade auch in die zahlreichen seinerzeit ausgetragenen Kontroversen der Geistes- und Sozialwissenschaft: Position bezogen hat er für die Neuerschließung der vitalen, sinnlichen und triebhaften Dimension des menschlichen Daseins und gegen den Intellektualismus der Interpretationswissenschaften, die diese Dimension zu einem Gegenstand der „historisch-philosophischen Forschung“ (12) gemacht haben, für die „Würde des Denkens“ (100) und gegen die Vermessenheit der Soziologie, die der Philosophie die angestammte Rolle als Königswissenschaft streitig gemacht hat, und schließlich für eine Öffnung des deutschen Geistes gegenüber dem lateinischen und ge-

gen die Isolationskraft des Nationalismus, der die „geschichtliche Tradition“ (40) zu ignorieren und die „Autonomie der geistigen Kultur“ (41) zu brechen sucht. Neuronales Zentrum des Textes ist das Plädoyer für eine radikale Neudefinition der kulturellen Identität. Der konkrete Vorschlag des Autors: die Etablierung eines „neuen Humanismus“ (115), einer Sozialphilosophie, deren Kernkompetenz darin bestehen muss, Geistigkeit und Sinnlichkeit in die Balance zu bringen.

Fast zeitgleich, nämlich im Februar 1932, publizierte der *Uhu* die Ergebnisse einer Rundfrage, die einer ähnlichen Motivation entsprungen zu sein schien wie das Curtius-Buch. Ihr Titel: „Was mir in dieser Zeit als Wichtigstes am Herzen liegt ... Eine Artikelreihe über die Nöte unserer Zeit“ (*Uhu*, Jg. 8, H. 5, Februar 1932, S. 6-11/H. 6, Februar 1932, S. 6-8). Auch die *Uhu*-Redaktion also schien vor dem Hintergrund der unheilschwangeren politischen Entwicklung eher auf seriösere Themen zu setzen. Der Individualität der thematischen Gewichtung der publizierten Einzelantworten tut das keinen Abbruch, den Teilnehmern nämlich war es völlig freigestellt, ob sie ihre Antworten in das Format einer „Warnung, eine[s] Appell[s], eine[s] Rat[s] oder eine[r] Strafpredigt“ brachten. Zeigen sollte sich dabei, dass Motive wie das der Bedrohung des Geistes oder des Bedeutungsschwunds des Bildungsideals längst nicht mehr nur für den mit den Schriften der Kirchenväter und Humanisten vertrauten liberalismus-skeptischen Hochschulromanisten Curtius eine Rolle spielten – und das, obwohl die Auswahl der Teilnehmer, anders als im Falle der Enquêtes des *Prismas* und der LK, unter dem Aspekt der Prominenz, nicht aber mehr unter dem der weltanschaulichen Selbstverordnung getroffen worden war.

Wassermann deutete die Ausgangsfrage als Bitte um eine Auflistung seiner „Nachtgedanken“, „Verfinsterungen des Herzens“ und „stündlichen Sorgen und Ängste[]“, seine Zeilen (publiziert in H. 5) sind das Werk eines Intellektuellen mit ausgeprägter Sensibilität für die Krisenphänomene seiner Gegenwart.<sup>184</sup> „[A]uf der Seele“ brennt ihm die Furcht, dass die Menschheit „vergeblich nach einem Retter seufzt, der sie aus der Verzweiflung erlösen soll“, dass Millionen Menschen das Gefühl desjenigen haben, „dem der Urlaub (Urlaub vom Nichtsein) durch miserables Wetter verpatzt ist“, dass die „Popanze Politik und Wirtschaft wie internationale Brandstifter hausen und die klarsten Köpfe sich vor dem Wahnsinn nicht mehr bewahren können“, und schließlich dass „die Freiheit aus der Welt verschwindet und die Menschen jeden Morgen ihre Portion Schlagworte hinunter fressen, wie man Gift schlucke, unter dessen Wirkung [man] alle Vernunft zum Teufel“ jage. Wassermanns sicher deprimierendster Nachtgedanke aber ist die Sorge, dass „Geist und Werk“ im direkten Vergleich mit

---

184 Sie tragen den Titel: „... dass das wunderbare deutsche Volk den Lockungen der Hetzer zur Beute werden könnte ...“



der „blöde[n] Materie“ zu schwach abschneiden, als dass sie noch einen wirklich nennenswerten Einfluss auf Charakter, Gesinnung und Verhalten der Menschen ausüben könnten. Konkrete Forderungen richtet er an die eigene, schriftstellerisch-intellektuelle Spezies bei alldem nicht mehr. Statt der Rolle eines Subjekts der Geschichte scheint er ihr nur noch die des mitfühlenden Beobachters zuzutrauen. Der „größte, der unheilbare Schmerz eines Schriftstellers [...], dessen Wohl und Wehe unabänderlich“ an das „wunderbare deutsche Volk“ geknüpft ist, wäre es, wenn dieses Volk „den Lockungen der Hetzer und den Lügen der Demagogen zur Beute werden“ würde. Mit dem kämpferisch-offensiven Tonfall, mit dem sich Curtius fast zeitgleich für einen neuen Humanismus stark gemacht hatte, hat ein Bekenntnis wie dieses nichts mehr gemein.

„Deutscher Geist in Gefahr“ empfahl den Deutschen des Jahres 1932 expressis verbis, die zu Beginn des Ersten Weltkriegs von Wilhelm II. ausgegebene Devise des Burgfriedens wieder stärker zu beherzigen.<sup>185</sup> Wassermann scheint dieser Devise mit seinem Beitrag für den *Uhu* gefolgt zu sein. Seine begrifflich allgemein gehaltene Hommage an das deutsche Volk impliziert nämlich ein unteilbares, holistisches Gesellschaftsverständnis. Für den Politiker zerfällt sie für gewöhnlich in Sympathisanten verschiedener Parteien, für den Sozialwissenschaftler in Angehörige verschiedener Klassen oder Milieus, für den Literaten in Leser und Nichtleser; Wassermann aber lässt sich auf theoretische Differenzierungsversuche dieser Art nicht ein und hält an der sozialintegrativen Einheit des Volkes fest. Dass er sich in der zitierten Passage über den Schriftsteller und dessen Verhältnis zum Volk der dritten Person bedient hat, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass er auch dabei vor allem über sich selbst spricht. Da er die extreme Virulenz demagogischer Versprechen erkannt hat, sich über konkrete präventive Maßnahmen allerdings ausschweigt, verbietet sich seine Identifikation mit dem Typus des mal zynischen, mal rein kontemplativen Ästhetizisten ebenso wie seine Zuordnung zur Gruppe der aktivistischen Linken.

Wassermann war nicht der erste, der seiner Sorge, der Geist könne im Zeitalter des Materialismus in die Bedeutungslosigkeit abgleiten, in einem Massenblatt wie dem *Uhu* Ausdruck verliehen hatte – erinnert sei an dieser Stelle nur an die Reaktionen Albert Grzesinskis oder Paul Tillichs auf die Sport-Rundfrage der VZ vier Jahre zuvor. Wie berechtigt diese Verlustängste waren, lässt sich an der Auseinandersetzung ablesen, die Curtius mit Karl Mannheim in den frühen dreißiger Jahren führte. Mannheim, der 1929 den Frankfurter Lehrstuhl von Franz Oppenheimer übernommen hatte, hatte im selben Jahr mit seinem Hauptwerk „Ideolo-

---

185 Auf Seite 35 heißt es dazu: „Was im August 1914 möglich war – keine Parteien mehr, nur noch Deutsche – das muss auch im Frühling 1932 möglich sein.“ Ein weiterer Appell zur nationalen Geschlossenheit findet sich im Nachwort: „Der feste und ruhige Glaube an Deutschland und deutsche Sendung ist eine Seelenkraft, die uns alle einen muss. Eben darum darf er nicht mit wirtschaftlichen oder parteipolitischen Sonderprogrammen verquickt werden.“ (Curtius: 131)

gie und Utopie“, einem Schlüsselwerk der Wissenssoziologie, darzulegen versucht, dass alles Wissen und Erkennen seinsgebunden sei und alles Denken damit letztlich unter Ideologieverdacht stehe. Dieser Versuch einer Relativierung übergeschichtlicher Gewissheiten musste Curtius, der sich in der späten Weimarer Republik „unter Berufung auf die Werte des ‚deutschen Geistes‘ um Sinnstiftung und aktuelle Krisenlösung bemühte“ (Schlich: 236), ins Mark treffen.<sup>186</sup> In seiner Publikation des Jahres 1932 entwickelt er eine Phänomenologie, die zwischen zwei Erscheinungsformen des Geistes unterscheidet: zwischen der soziologischen des Intellekts und der absoluten des „Pneuma“ (Curtius: 119). Die kontemporäre Krise des Geistes ist dabei weniger der „Existenzunsicherheit des Intellektuellen“ (ebd.) und vielmehr dem Verschwinden des „pneumatische[n] Mensch[en]“ (ebd.) aus den gesellschaftlich relevanten Institutionen geschuldet. Es war das oben bereits angedeutete Versprechen der Philosophie, dem Menschen eine „Totalorientierung“ (99) zu bieten, das Curtius gegen die Wissenssoziologie und ihren prototypischen Vertreter, den freischwebenden Intellektuellen, in Stellung brachte.

Den Deutschen sei es, so ein Vorwurf an anderer Stelle, nicht gelungen, in ihrer Bildungsidee „einen Ausgleich von Antike, Christentum und eigenem Volkstum“ (22) zu erzielen. Wilhelm Schäfer schlägt in eine ähnliche Kerbe.<sup>187</sup> Sein *Uhu*-Beitrag („... dass die berufenen Führer sich mehr und mehr zu den Wünschen des Volkes herab begeben ...“, H. 6) ist der inhaltlich sicher brisanteste. Auch er hat den Begriffen Atem, Bildung und Volk eine tragende Rolle zugeschrieben. Eingebunden finden sie sich in eine knappe Reflexion über die rechtsphilosophische Substanz der Weimarer Reichsverfassung. Den Jahrtausende alten Konflikt zwischen plebejischer und aristokratischer Sozialschicht sieht Schäfer in den Modi der Wahlen von Reichstag und Reichspräsidenten fortgeschrieben. Im Handstreich weniger Sätze gelingt es ihm, die Prinzipien der parlamentarischen Demokratie zu diskreditieren – zugunsten der Institution eines das Volksganze repräsentierenden Staatsoberhauptes, vor allem aber im Namen eines inhaltlich anspruchsvollen Bildungsideals. Die Demokratie im Sinne der Herrschaft der Mehrheit sieht sich dabei ein weiteres Mal als Zerstörerin der Einheit von Volk und Geist stigmatisiert.

Zu Papier gebracht hat Schäfer seine Zeilen unter dem Eindruck der Lektüre von Theodor Haeckers „Vergil, Vater des Abendlandes“<sup>188</sup>, eines weiteren Versuchs, die säkulare Moderne

186 Eine akribische Rekonstruktion dieser Auseinandersetzung hat Dirk Hoeges mit „Kontroverse am Abgrund: Ernst Robert Curtius und Karl Mannheim“ vorgelegt.

187 Fast ein viertel Jahrhundert, von 1900 bis 1923, gab Schäfer (1868 – 1952) die konservative Zeitung *Die Rheinlande* heraus. Berühmt gemacht haben ihn vor allem „Die dreizehn Bücher der deutschen Seele“ (1922), ein Bekenntnis zu einem nationalkonservativen Geschichtsbild. In seinem Beitrag für den *Uhu* fällt an einer Stelle der Name Adolf Hitlers, allerdings noch mit dem Zungenschlag eines politischen Credos.

188 Ein 1931 erschienener Titel, der, ähnlich wie Curtius' Essay, eine Symbiose aus griechisch-römischer Antike und Christentum propagiert. Anders als Schäfer sollte der gleichfalls liberalismus- und pluralismuskritische Haecker allerdings auch zum Nationalsozialismus auf Distanz bleiben.

mittels einer Koalition aus römisch-griechischen und christlichen Traditionsbeständen zu überwinden. Schäfer ist sich sicher, dass dieses Buch, ungeachtet der übergeschichtlichen Strahlkraft seiner Hauptfigur, von der Masse des Volks nicht verstanden würde. In die Sprache der parlamentarischen Demokratie übersetzt hieße das: „Würde nach dem allgemeinen Stimmrecht über die Schrift abgestimmt, müsste sie als unbrauchbar abgelehnt werden.“<sup>189</sup> Sie bliebe das Privatvergnügen einer gesellschaftlichen Splittergruppe mit humanistischem Erziehungsbackground. Die Schlussfolgerung, die Schäfer daraus zieht, dass ein Buch wie dasjenige Haeckers zumindest einen breiteren Absatzmarkt nicht findet, könnte kulturpessimistischer kaum sein: „Im Sinn einer volkstümlichen Bildung können wir kaum noch von einem geistigen Leben der Deutschen sprechen, weil ihm buchstäblich der Atem ausgegangen ist.“ – Ein Bild, das Curtius' These vom Verschwinden des pneumatischen Menschen vorweggenommen zu haben scheint. Auffallend ist hier aber sicher vor allem das Hohelied auf volkstümliche Bildungsinhalte und -formen. Gemeint ist damit natürlich kein klamaukhaftes Mundarttheater, gemeint ist damit aber auch keine mutwillig gekünstelte intellektuelle Äquilibristik. Bei Wassermann rangierte das Volk noch als Objekt der Zuneigung eines pastoral auftretenden Intellektuellen, Schäfer indes scheint es als eine sich ihrer geschichtlichen Wurzeln wie auch ihrer kulturellen Kohärenz bewusste Gemeinschaft zu begreifen, in jedem Fall aber ist es deutlich mehr als die „Masse derjenigen, die gemeinsam Brot, Arbeit, Unterhaltung und Vergnügen haben wollen.“ An dieser Stelle kommt der Unterschied zwischen plebejischem und aristokratischem Charakter ins Spiel: Der Plebejer begnügt sich mit der Organisation seiner elementarsten Bedürfnisse, er löst sich auf im Säurebad der Masse, der Aristokrat hingegen ist ganz und gar „dem Volkswesen verhaftet“, er blickt über den Tellerrand der eigenen Individualität weit hinaus. Erfüllt werden sollte die Forderung nach einer Reanimierung des geistigen Lebens also nur mittels solcher Bildungsgüter, deren Handschrift eine erkennbar aristokratische ist.

Ein bestimmter Bezug zur Bildung ist allerdings nur eines unter mehreren schichtendistinktiven Merkmalen. Im zweiten Teil seiner Replik kommt Schäfer noch mal auf die Weimarer Verfassung zurück. In einer Demokratie wie der Weimarer scheint das Volk „die Dinge selber in die Hand genommen“ zu haben. Einzuwenden hat Schäfer dagegen solange nichts, wie es sich dabei auf die Lösung politischer Probleme beschränkt. Gegen eine Ausweitung des demokratischen Diskurses und seiner Entscheidungs- und Exekutionsgewohnheiten auf die Hoheitsgebiete des Geistes setzt er sich allerdings entschieden zur Wehr. Ins Spiel gebracht wird an dieser Stelle der verfassungsrechtliche Unterschied zwischen den Wahlen zum Reichstag

---

189 An einer anderen Stelle im Text heißt es dazu: „Wenn wir durch öffentliche Abstimmung entscheiden wollten, welche Bücher geschrieben und gedruckt werden dürfen,

und denen des Reichspräsidenten: Einer Parlamentswahl liegt ein mechanistisches Gesellschaftsbild zugrunde, in ihrem Fall kommen „die Wünsche des Volkes als Summierung der einzelnen Wünsche“ zum Ausdruck, im Falle der Wahl eines Staatsoberhauptes hingegen werde „der Würdigste zum Vertreter des ganzen Volkes und Herzpunkt seiner Regierung“ erhoben. Im einen Fall würden Interessen, im andern werde die Würde vertreten, im einen artikuliert sich die *Vox populi*, im anderen eine Art *Vox dei*.<sup>190</sup> Damit ist Schäfer zurück beim volkstümlichen Bildungsbegriff. Dessen Aufgabe ist es, diejenigen Werte lebendig zu erhalten, „die einem Volkstum aus der höchsten Anstrengung seiner Berufenen möglich sind.“ Mechanistisch-plebejisch abgestimmt werden also darf über seine Inhalte auf keinen Fall. Das eigentliche Paradebeispiel für einen Vermittler von Werten mit übergeschichtlichem Anspruch ist die Bibel: Sie muss „Gottes-, nicht Menschenwort sein, um geglaubt zu werden.“

Der Trend zu Servilität und Autoritätshörigkeit, wie er ihn gerade in den Reihen der jüngeren Generationen ausgemacht hat, steht im Mittelpunkt der Antwort von Manfred Hausmann („... dass die Jugend an Lebensangst, Minderwertigkeitsgefühl und Autoritätssucht krankt ...“, H. 5).<sup>191</sup> Eröffnet hat sie ihr Verfasser mit der Bilanz einer im zeitlichen Vorfeld der Enquête unternommenen Deutschland-Reise. Kennen gelernt hat er dabei etwas, das ihn zutiefst beunruhigt hat: „Die Lebensangst, an der die jungen Menschen im ganzen Vaterland erkrankt zu sein scheinen.“ Für eine Angstempfindung wie diese allein die „trostlosen wirtschaftlichen Verhältnissen“ in Haft zu nehmen, hält Hausmann für historisch viel zu undifferenziert. Vielmehr vermutet er, als Geborener des Jahres 1898 selbst einer der jüngeren in der Reihe der Replikanten, ihren Ursprung „in der seelischen Struktur, im Charakter, ja geradezu in einer metaphysischen Region.“ Hausmann selbst ist in der Jugendbewegung des frühen 20. Jahrhunderts groß geworden. Die Lebensbejahung der damals jungen Generation gipfelte in der optimismusstrotzenden Losung: „Es lebe die Unsicherheit! Es lebe die Nacht! Es lebe der Morgen!“ Zwei Jahrzehnte später scheint diese vitalistische Experimentierfreudigkeit in den Reihen der Jugend längst der ängstlichen Gewissheit gewichen zu sein, nichts mehr zu können und nichts mehr zu werden. Eine stilistisch-formale Konsequenz dieses erschlafenen Selbstwertgefühls ist die Renaissance des Zynismus, eine politisch-inhaltliche der lauter werdende Ruf nach Autoritäten und Führerfiguren. Ein besonders plastisches Sinnbild dieser Le-

---

so würden wir zu einer Verflachung unseres Schrifttums kommen, [...]“

190 Die Referenz an den Reichspräsidenten ist, wie schon bei Schmitt, reichlich gewagt, schließlich war auch seine Kür das Ergebnis eines parteipolitisch aufgeheizten Wahlkampfes, von den Rankünen der Kandidatensuche ganz zu schweigen. Das galt für die Wahlen 1925, das galt aber auch für die zum Zeitpunkt der Publikation der Rundfrage gerade bevorstehende Auseinandersetzung zwischen Hindenburg und Hitler.

191 Zu Hausmanns (1898 – 1986) erfolgreichsten Romanen gehörten „Lampioon küsst Mädchen und kleine Birke. Abenteuer eines Wanderers“ (1928), „Salut gen Himmel“ (1929) sowie der im Jahr der Rundfrage publizierte Titel „Abel mit der Mundharmonika“. Sein Schaffen stand stark unter dem Eindruck der Rezeption der protestantischen Theologen Karl Barth und Kierkegaard.

bensangst hat Hausmann in der Jugendherberge ausgemacht, der Herbergsvater wird dabei zur Allegorie eines paternalistischen, bürokratischen Versorgungsstaates – gegen Vorlage eines Ausweises bietet er Schutz vor den mannigfachen Unannehmlichkeiten der einst so hoch im Kurs stehenden freien Natur.

Die Angsterfahrung einer ganzen Generation existentialistisch gedeutet und die Ursachenforschung damit nicht nur unter dem Aspekt einer ökonomisch prekären Gesamtlage betrieben zu haben, darin liegt ein Reiz von Hausmanns Beitrag. Auch hinsichtlich des Rezepts für die Überwindung der beklagten Autoritätsfixierung schlägt er eher besonnene Töne an. An erster Stelle steht dabei der Bewusstseinswandel, nicht die zum Artikulationsrepertoire der politischen Extreme zählenden Straßenschlachten. Sein Appell an die Jugend: „Macht doch mal Krach! Aber bitte nicht auf dem Kurfürstendamm in Berlin. Das wäre ein gar zu großes Missverständnis. Sondern in eurer eigenen Brust.“ Es ist das mentalitätsgeschichtliche Erbe der eigenen Generation, das Hausmann bedroht sieht. Überwunden hatte sie „[d]en Untertan, den Herdengänger, den Autoritätsgläubigen, den Uniformseligen, den Parademärschler, Wilhelm zwei“, kurzum: „die Angst vor dem eigenen Leben.“ Ein knappes Jahrzehnt später waren all diese historischen Altlasten, deren Wiederaufbereitung er eigentlich verhindert sehen wollte, politideologisch wieder salonfähig.

Die Jugend steht auch im Mittelpunkt der Zeilen von Kurt Heuser („... dass die Jugend nur über eine politische Partei oder einen Interessensverband zu einer Wirkung kommt ...“, H. 5). Politisch, aber auch ideengeschichtlich sind sie weitaus klarer profiliert als diejenige Hausmanns. Erörtert werden in ihr vor allem die Gründe für die immer geringer werdende Bereitschaft der Jugend, sich mit dem Weimarer Staat zu identifizieren. Es ist der Trend zur Parteipolitisierung der Gesellschaft, dem der Autor die Verantwortung für diesen Entfremdungsprozess anlastet. Beschert hat dieser Trend dem alten, der abendländischen Geistesgeschichte hinlänglich bekannten Konflikt zwischen Geist und Form eine neuerliche Konjunktur. Zumal die Jugend, auch aus Heusers Warte einer der entscheidenden gesellschaftlichen Kreativitäts- und Innovationsfaktoren, scheint unter diesem Konflikt besonders stark zu leiden.

Das Grundproblem der Gegenwart bringt Heuser auf den folgenden Nenner: Alles, was man heute hervorbringe, müsse „in irgendeiner Form [...] politisch“ sein. Dass es „zur Gestaltung eines politischen Willens keinen anderen Weg als den über die Parteien zu geben“ scheint, stößt, so seine Beobachtung, gerade in den Reihen der Jugend auf schroffe Ablehnung. Wer es trotzdem versucht, die eigenen politischen Ideen im Rahmen der alltäglichen Gremienarbeit der Parteien zu realisieren, wer als „Idealist“, als „Unbedingte[r]“ vorne herein spaziert sei,

der „kann nur als Taktiker wieder zum Vorschein kommen – oder zermalmt werden.“ Zu den Möglichkeiten, einer operativ derart verkrusteten Gesellschaft das Misstrauen auszusprechen, gehört die Unterstützung einer der Parteien an den Rändern des politischen Spektrums, ein Schritt, wie ihn zumal junge Aktivisten in hoher Zahl vollzogen haben. Verurteilen will Heuser ihn nicht, wohl aber angemessener kontextualisieren. In den Blick gerät ihm dabei, dass beide Parteien, die Nationalsozialisten als selbsternannte Gralshüter der Volksidee, die Sozialisten<sup>192</sup> als Propagandisten der sozialen Gerechtigkeit, ein gemeinsames Feindbild haben, den Kapitalismus nämlich und das der Theorie eines freien Wirtschaftens zugrunde liegende Prinzip des Individualismus. Die Bestürzung über die Bereitschaft der Jugend, das kostbare Gut der eigenen Individualität gegen einen von externer Hand verfassten Lebensentwurf einzutauschen, teilt Heuser mit Hausmann. Er ist sich bewusst, mit seinem Beitrag für den *Uhu* an „eines der uralten Probleme“ gerührt zu haben, „an eines der wenigen, die es überhaupt gibt, an das von Geist und Form“. Die Lösung, die er formuliert, klingt nur bei der ersten Lektüre substantieller als Hausmanns Plädoyer für den Bewusstseinswandel: Es geht darum, für die „Einmaligkeit unserer Gesinnung die einmalige Form“ finden. Konkret geschehen soll das auf dem Weg der Revolution: „Das Ende darf nur jene schöpferische Schicksalsgemeinschaft sein, die wir übereingekommen sind, eine Kultur zu nennen.“ Wir müssen uns bewusst werden, „dass wir Revolutionäre sind.“ Ihm ist wichtig anzumahnen: In „Hitlerei“ darf diese Revolution nicht enden.

Wilhelm von Scholz richtet seine Aufmerksamkeit auf die Schulpädagogik („... dass die Schule die jungen Menschen das Leben lerne ...“, H 6). Was er von ihr erwartet, ist die Verpflichtung der Lehrinhalte auf die Prinzipien einer gegenwartsnäheren und damit auch zukunftsaffirmativeren Geschichtsphilosophie. Aufgegriffen hat er damit die Kritik Nietzsches am lebensunnützen Historismus. Auch die Gegenwartsbeschreibung, mit der von Scholz seinen Beitrag eröffnet, bedient sich vor allem der düsteren Regionen der Farbpalette. Die prägende Erfahrung der eigenen Jugendzeit sei die relative politische und ökonomische Stabilität der Jahre vor Ausbruch des Weltkriegs gewesen, das Leben der Nachgeborenen indes stand und steht im Zeichen von Kriegsgewalt und -zerstörung, von Inflation und wirtschaftlicher Depression – kaum ein Tag in den zurückliegenden Jahren, den man nicht mit der Bilanz hätte beschließen müssen: „[W]ir stehen auf einem Vulkan, der Erdboden unter uns ist erschüttert und schwankt [...]“. Als irritierend empfindet von Scholz das Arrangement, das seine Zeitgenossen mit einer Konstellation wie dieser geschlossen zu haben scheinen, es sei „ein Gemisch

---

192 Von Kommunisten ist hier nicht die Rede.



von Gleichgültigkeit, Augenblicksgier [und] Hoffnungslosigkeit“, das das „Gemüt der zivilisierten Menschheit“ offenkundig fest im Griff habe.

Von Scholz ist alles andere als ein Revolutionär, folglich tragen seine Vorschläge für eine wirksame Gegenwehr keine konkret politische, sondern eher eine pädagogisch visionäre Handschrift. Die Schlüsselrolle fällt dabei der Schule zu, sie muss, so die Kernforderung, den Schülern statt des Wissens endlich das Leben lehren. Trotz ihrer eminenten Gegenwartsrelevanz werden Bildungsgüter wie Walter von der Vogelweides „’Die Welt ist Unstete’“ oder die die Vergänglichkeit von Macht und Größe thematisch variierenden Chorpässen aus Schillers „Braut von Messina“ nach wie vor im Namen einer fortschrittsblinden Vergangenheitskunde vermittelt, die Dimension des politischen „Werden[s]“, zu deren Vorboten sich diese Güter einst gemacht hatten, wird im Alltag des Lehrbetriebs völlig ausgeblendet. „[D]en einen natürlichen Schritt“ habe die Schule noch nicht getan, den nämlich zu sagen: „’Heute ist Geschichte!’“ Es ist eine Art von erkenntnisveredeltem Fatalismus, dem von Scholz das Wort redet: Statt den Vulkan, auf dem er tanzt, durch eine ambitionierte Programmpolitik zu versiegeln, sollte der Mensch für die naturgeschichtliche Notwendigkeit periodischer Eruptionen sensibilisiert werden. Geschehen kann das durch eine der Gegenwart verpflichtete Vermittlung historisch kultureller Inhalte. Nur sie vermag „ein politisches Volk“ heranzubilden, nur sie vermag „Künftigen“ auch darauf vorzubereiten, „Zeiten wie die unseren zu ertragen“ und „sich in ihnen mit gefestigterem, ruhigerem Gemüt zu bewegen.“

Alfred Döblin schlüpft in seiner Antwort („... dass der Einzelne unter dem Einfluss der Massen nicht verkrüppelt ...“, H. 6) in eine Rolle, in der er schon in den Vorjahren mehrfach brillieren konnte: in die des Warners vor dem egalisierenden Potential politisch organisierter Massenbewegungen. Beklagt hatte er die Absorption des individuellen Literaturrezipienten durch die Masse schon zwei Jahre zuvor, in einer oben bereits rekapitulierten Rundfrage der VZ.<sup>193</sup> Auf eine deutlich breitere Basis gestellt hatte er seine Kritik an der freiwilligen Selbstauslieferung des einzelnen an das mal staatlich, mal parteipolitisch, mal auch kirchlich organisierte Kollektiv in seinem oben ebenfalls schon erwähnten Hocke-Brief.<sup>194</sup> Für Furore gesorgt hatte diese 1931 erschienene Schrift zumal in linksorientierten Kreisen, vor allem deswegen, weil man ihn als Polemik gegen die wachsende Zahl von Intellektuellen mit offen zur Schau gestellten Sympathien für die kommunistische Partei las. Auch Döblins Zeilen für den *Uhu* lassen, weil sie sich jeder Anklage gegen eine bestimmte Weltanschauungslehre enthalten, Spielraum für Interpretationen. Zumindest die Nachwelt dürfte sie, zu Papier gebracht im Jahr vor der „Machtgreifung“, gerade auch als Warnung vor der Gefahr von rechts und

---

<sup>193</sup> „Künstlers Widerhall“, vgl. dazu S. 131 ff. dieser Arbeit.

damit vor dem in Kollektivkategorien wie Rasse und Reich, Deutschtum und Parteidiktat denkenden Nationalsozialismus lesen.

Den Volksbegriff hält Döblin für das kategoriale Herzstück eines restaurativen Gemeinschaftskonzepts. Ein funktionierendes Sozialgefüge, wie er selbst es sich vorstellt, hat den Versuchungen der Gleichmacherei zu widerstehen. Seine Auseinandersetzung mit der Masse und ihren Manipulatoren lässt an Deutlichkeit wenig vermissen. Ganz unabhängig davon, ob sich die einen „offen Kaiser“ oder die anderen „versteckt Öffentlichkeit oder Kollektivum“ nennen: Angetreten sind beide mit dem festen Vorsatz, das Individuum zu „schlucken“. Die Massen wiederum sind es, die in der geschichtlich unrühmlichen Tradition vormoderner „Gewaltherrscher und Absolutisten“ stehen. Die Organisationen, die sie im Laufe der Zeit generiert haben, gleichen „Häusern und Kleidern“, einer nach externen Vorgaben gefertigten Konfektionsware, in die hineinzuwachsen eine größer werdende Zahl von Mensch allem Anschein nach als hohe Ehre empfinden. Gefährlich ist die Vergötzung solcher Einrichtungen vor allem deshalb, weil „durch sie der Einzelne über seine Verpflichtung zum Dasein“ irregeführt werde. Die Verantwortung für die Gestaltung des eigenen Lebens, für das eigene „Tun und Lassen“ ist nämlich jedem selbst aufgetragen. „Die Tür zu dem großen Gerichte, das da ist“, sei so schmal, „dass immer nur ein Einzelner hindurch kam.“ Zum Fürsprecher eines radikalen Egoismus wird Döblin trotz aller Skepsis dem Kollektivismus gegenüber keineswegs. Schon allein aufgrund seiner Erfahrung als Mediziner weiß er, wie sehr der einzelne Mensch auf die Ergänzung durch die Talente, Kompetenzen oder Besitztümer anderer angewiesen ist. Und trotzdem: Nicht Kollektivum, Öffentlichkeit oder Partei machen den Einzelnen zu einem sozialen Wesen, sozial ist er von Natur aus. In einer kollektivistisch organisierten Gesellschaft aber sei der „Zusammenhang von Mensch zu Mensch“ längst aufgehoben.

Es sind die Grundideen des Liberalismus und eines antizipierten Linkskatholizismus, die in Döblins Antwort eingeflossen zu sein scheinen, außerdem die aristotelische Definition des Menschen als *Zoon politikon* und eine unausgesprochene Reminiszenz an ein Brecht-Wort, dem zufolge die kleinste soziale Einheit aus zwei Menschen bestehe, nicht aber aus einem. Ein weltanschaulich geschlossenes Bild ergibt sich aus diesen Einzelaufnahmen freilich noch nicht. Um die Begründung einer alternativen Gesellschaftsphilosophie scheint es Döblin auch gar nicht gegangen zu sein. Er setzt auf die natürliche Sozialität des Menschen, auf eine charakterliche Fertigkeit, die sich eigenständig ausbildet und ihren Weg bahnt – und die sich dabei von der Masse und ihren Organisationsformen tunlichst nicht dirigieren lassen sollte. Den

---

194 Vgl. dazu Anm. 21 dieser Arbeit.

paternalistischen Staat lehnt er, unabhängig von dessen konkreter parteipolitischer Farbgebung, ab, in ihm nämlich leben „die einsamsten Menschen.“ Bemerkenswert ist sicher noch, dass er auch die Öffentlichkeit, nicht aber die Gemeinschaft als Erscheinungsform der Masse deutet. Im Falle der Öffentlichkeit fürchtet er vor allem die Manipulationsgefahr, ihrem Transparenzversprechen traut er nicht. Erst wenn man sie überwinde, „würden sich die Dinge ordnen und die „natürlichen Zusammenhänge“ wieder herstellen. Ganz anders dagegen die Gemeinschaft: Sie ist das Ziel des Weges, das der Einzelne, indem er zu sich selbst komme, beschritten hat.

### III.2 Die Gedenktage. Identitätsdiskurse im Spiegel kulturgeschichtlich relevanter Großjubiläen

Im Jahr 1932 gingen Politik und Kultur längst getrennte Wege. Die Agoniephase der Republik hatte mit dem Übergang zur reinen Präsidialregierung durch die Berufung Franz von Papens zum Reichskanzler im Juni, mit dem Staatsstreich gegen die von einer Koalition der Weimar-treuen Parteien getragene preußische Regierung am 20. Juli und den der NSDAP ein weiteres Rekordergebnis beschierenden Reichstagswahlen am 31. desselben Monats immer neue bedrohliche Höhepunkte erreicht. Was hingegen im Herbst des fraglichen Jahres die Aufmerksamkeit der kulturinteressierten deutschen Öffentlichkeit fesselte, war der siebzigste Geburtstag Gerhart Hauptmanns am 15. November. Kaum eine bedeutende Zeitung in Deutschland, die dieses Großereignis nicht zum Anlass genommen hätte, die namhaften Vertreter des Geisteslebens um eine Würdigung des Œuvres des nach Theodor Mommsen und Paul von Heyse dritten deutschen Literaturnobelpreisträgers zu bitten. Die bei den Redaktionen daraufhin eingegangenen Glückwunschschreiben bilden den letzten längeren Eintrag in der Chronik der Rundfragen der Weimarer Presse.

An anlassgebundenen Hommagen an die Größen der deutschen und europäischen Kulturgeschichte war sie auch in den Jahren zuvor nicht eben arm. Für die Nachwelt interessant sind Quellentexte dieser Art für gewöhnlich aus zwei Gründen: wegen ihres gegenwartsdiagnostischen Gehalts, aber auch wegen ihres in Einzelfällen erhobenen geschichtsprognostischen Anspruchs. Zunächst zum Bereich Diagnostik. Wer das Rundfragenmaterial nach fundierten Analysen der geistigen Befindlichkeit der damaligen Zeit durchforstet, wird sich nicht enttäuscht sehen. Persönlichkeit und Werk eines Goethe oder Tolstoi nämlich bieten dem intellektuellen Raisonement über die politischen und kulturellen Turbulenzen der eigenen Gegenwart einen probaten geistigen Ankerpunkt – im Falle der Rundfragen zur Bedeutung

Hauptmanns gilt das aufgrund des Zeitpunkts ihrer Publikation natürlich in besonders hohem Maße. Als schwieriger hingegen erweist sich die Suche nach den Spuren einer Geschichtsprognostik. Die größte Aufmerksamkeit dürfte auch dabei die in die letzte Phase der Republik fallende publizistische Würdigung des Hauptmann-Geburtstags auf sich ziehen. Hinter jeder Einzelantwort eine Weissagung von der bevorstehenden „Machtergreifung“ zu vermuten, hieße sicher, den Intellektuellen gehörig zu überschätzen, wer hingegen schon eine Warnung vor dem Zerfall der politischen Kultur als Beweis seiner Hellsichtigkeit zu akzeptieren bereit ist, wird bei der Sichtung des Textmaterials durchaus auf seine Kosten kommen.

Aufmerksamkeit verdient in diesem Kontext ein Beitrag von Hans Ulrich Gumbrecht mit dem Titel „Aus der Geschichte lernen. Nach dem Ende eines histori(ographi)schen Paradigmas“.<sup>195</sup> Seinem Autor zufolge ist die Bestimmung des Verhältnisses des Menschen zum Vergangenen, die jenem den Part des Schülers, diesem aber den des Lehrers zuweist, zutiefst vormodern. Üblich gewesen sei die sich an Fallbeispielen aus der historischen Überlieferung orientierende Praxis der Wissensaneignung und -vernetzung bis in die frühe Neuzeit, dann aber habe die Geschichte ihre Bedeutung als „handlungsanleitende[s] Paradigma“ (Balke/Wagner: 52) eingebüßt. Endgültig diskreditiert worden sei der pädagogische Anspruch der Historie mit dem Zusammenbruch der Ostblockstaaten in den Jahren 1989/91<sup>196</sup>, gescheitert war mit den Regimen in Moskau und den Hauptstädten seiner Satellitenstaaten nämlich auch der Versuch, mit dem in den Rang einer Wissenschaft erhobenen historischen Materialismus eine Weltanschauungslehre zur Grundlage der politischen Alltagspraxis zu machen. Die Frage, was man aus der Geschichte für die Gegenwart und Zukunft lernen könne, schien sich spätestens jetzt endgültig auf eine Metaebene zu verlagern. Erörtert wurde plötzlich nur noch der Nutzen der Frage selbst, Alltagssituationen aber, in denen geschichtliches Wissen tatsächlich noch hätte handlungsanleitend sein können, habe es kaum noch gegeben, „weder für Investitionsentscheidungen noch für ökologisches Krisenmanagement, nicht für Sexualpraktiken und auch nicht für Modepräferenzen.“ (51). Interessant für die vorliegende Arbeit, für die Überleitung von einer kurzen Intellektuellensoziographie hin zu einer Kommentierung der Versuche einer historisch-kulturellen Selbstverortung der Weimarer Kulturschaffenden, sind vor allem Gumbrechts Einlassungen zum Status der europäischen und amerikanischen Intellektuellen in der Zeit nach dem Ende des Kalten Krieges. Von je her hatte sich ihr Standesbewusstsein aus der Überzeugung gespeist, „die Zukunft ’besser zu kennen’ als Politiker, Ökonomen und Wissenschaftler“ (54), nicht mal durch die politische Diskreditierung des historischen Materialismus scheint ihr Glauben an „den praktischen Nutzen von geschichtli-

---

<sup>195</sup> Aufgenommen in: Balke/Wagner, Vom Nutzen und Nachteil historischer Vergleiche, Der Fall Bonn – Weimar, S. 51-80.

chem Wissen“ (ebd.) grundlegend erschüttert worden. Im Grunde aber haben sie, weil die „Risikokalkulation“ (ebd.) die geschichtsparadigmatische Praxis abzulösen im Begriff ist, ihren Einfluss auf politische und gesellschaftliche Prozesse längst verloren.

Angesprochen fühlen musste sich dabei insonderheit die Gruppe der Intellektuellen mit weltanschaulich linker Orientierung. Sie hatte die Debatte über das Woher und Wohin der Geschichte schon früh erlernt – und dabei auch gleich mit der Reflexion über die kulturelle Identität des Proletariats und der klassenlosen Gesellschaft verknüpft. Mindestens vier solcher Debatten haben Geschichte geschrieben: Die Debatte um das Drama „Franz von Sickingen“ von Ferdinand Lassalle im Jahre 1859, die Naturalismus-Debatte in den 1890er Jahren, die aus Anlass des 100. Todestags ihres Namensgebers geführte Schiller-Debatte 1905 und schließlich die sich von März bis August 1920 hinziehende Kunstlump-Debatte. Alle vier, selbst die im Rahmen eines privaten Briefwechsels zwischen Marx, Engels und Lassalle geführte Kontroverse um den „Sickingen“<sup>197</sup> waren, anders als die Rundfragen, ein klassischer Schlagabtausch von (schriftlicher) Rede und Widerrede. In allen Fällen ging es um die politische Bewertung einer künstlerischen Botschaft, sei es die eines Einzel-, eines Gesamtwerks oder einer kompletten Stilrichtung. Ein Schlagwort, das die Debatten zumindest in den Subtexten der einzelnen Wortbeiträge durchzieht, ist das des geistig-kulturellen Erbes. Erörtert wurde unter diesem Oberbegriff der politische Nutzen exponierter kultureller Leistungen aus Vergangenheit und Gegenwart für die programmatischen Ziele der historisch-materialistischen Weltanschauungslehre.<sup>198</sup> Auch die Rundfragen der Weimarer Zeitungspub-

---

196 Eine politgeschichtliche Zäsur, unter deren Eindruck Gumbrecht seine Zeilen zu Papier brachte.

197 Der Begriff der Sickingen-Debatte ist daher eigentlich irreführend – es ist Lukács, auf den er zurückgeht. Das Stück selbst stellte den Versuch dar, das Scheitern der 48er-Revolution unter Rückgriff auf den historischen Stoff der Bauernkriege des frühen 16. Jahrhunderts zu deuten. Eine eigenständige, den Bruch mit dem Idealismus vollziehende Ästhetik hatte Marx bekanntermaßen nicht hinterlassen. In der Bemühung, eine solche zu formulieren, wurde die Kontroverse zwischen Marx, Engels und Lassalle über dessen Stück zu einem wichtigen Bezugspunkt.

198 Die kulturtheoretischen Ansätze der Jahre der II. Internationale hatten vor allem noch den „Geschmacks- und Wertenormen“ (Brauneck 1973: 28) der idealistischen Ästhetik das Wort geredet. Darin, die bürgerliche Gesellschaft für moralisch diskreditiert und geschichtlich delegitimiert zu erachten, nicht aber den Kanon ihrer künstlerisch-kulturellen Produktivität, bestand für die der Sozialdemokratie des Kaiserreichs nahe stehenden Kulturtheoretiker offenkundig kein ernstzunehmender Widerspruch. Ihr Programm erschöpfte sich darin, den Bildungs- und Intellektualitätslevel des Proletariats so weit anzuheben, dass es die Werke der bürgerlichen Kunst verstehen und genießen könne, selbst für die projektierte Zeit einer klassenlosen Gesellschaft war kein Syllabus für verfälschte Zeugnisse der bürgerlichen Kultur vorgesehen. Diese „Praxis der Kultur- und Literaturkritik, die die Barriere der idealistischen Ästhetik, die jede parteiliche Kritik zurückwies, nicht zu überwinden vermochte“ (ebd.), passte ins Gesamtbild des während der II. Internationalen betriebenen politischen Revisionismus.

Bewegung kam in diese Phase erst mit der Naturalismus- und der Schiller-Debatte. Anders als die Kontroverse um das Lassallesche Bühnenstück waren sie kein Gegenstand einer kolloquialen Privatkorrespondenz, sondern ein offen ausgetragener argumentativer Schlagabtausch zwischen sozialdemokratischen Politikern, Journalisten und Intellektuellen. Die zu Beginn der 1890er Jahre ausgebrochene, u. a. durch die Neuen Zeit und Franz Mehrings Volksbühne medialisierte und mit dem SPD-Parteitag in Gotha 1896 einen öffentlichkeitswirksamen Höhepunkt erreichende Naturalismus-Debatte stellt zum ersten Mal in der Theoriegeschichte der deutschen Arbeiterbewegung die Frage nach den Prinzipien einer sozialistischen Literaturästhetik, nach dem Nutzwert der literarischen Arbeiten naturalistischer Autoren für die politprogrammatischen Ziele der Sozialdemokratie und schließlich nach dem Verhältnis der parteilich organisierten Sozialdemokratie zur Intelligenz ganz generell.

Die Schiller-Debatte, ausgetragen u. a. im Vorwärts und der Neuen Zeit, trug eher die Züge einer innerparteilichen Selbstkritik. Führende Sozialdemokraten unterzogen das Schiller-Bild der eigenen Partei einer akribischen Revision. Im Mittelpunkt der Kontroverse stand die Frage, inwieweit die bildungsbürgerliche, nicht zuletzt durch Lassalle betriebene Stilisierung des Verfassers der „Räuber“ und des „Don Carlos“ zum nationalen Freiheitshelden den Zugang des Proletariats zur Substanz des Schillerschen Œuvres verkompliziert hatte. Natürlich war die Auseinandersetzung um dessen Nutzwert für den Klassenkampf eingebunden in eine generelle politische Bewertung der

lizistik bewegen sich in diesem Grenzbereich zwischen halbwissenschaftlicher Retrospektive und nationalkulturellem Identitätsdiskurs – die messianischen Untertöne vieler auf die klassenlose Gesellschaft fixierter linker sozialdemokratischer und marxistischer Intellektueller sind ihnen dabei allerdings weitestgehend fremd. Mag die republikanische Presse das Prinzip des Meinungspluralismus noch so hochgehalten haben, das Gros der Kulturträger, die in ihr zu Wort kommen, bestätigt den Verdacht, dass sich die politischen Visionen der bürgerlichen Mitte in einer nicht selten nur matt vorgetragenen Kritik an den Symptomen einer als imperfekt empfundenen Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung erschöpfen. Die oben analysierte Rundfrageaktion der LK hat gezeigt, dass man die vermeintlichen Ungerechtigkeiten natürlich auch prinzipiell erörtern konnte – freilich um den Preis einer ideologisch-phraseologischen Reduktion der Komplexität der Wirklichkeit.

Für die Auseinandersetzung über das Verhältnis zur Tradition drängte sich eine Zeit, die wie die Wochen und Monate nach Kriegsende um eine politische, aber auch kulturell-ästhetische Neuorientierung rangen, natürlich regelrecht auf. Die in diese Phase fallende Kunstlump-Debatte kann als erste große Nachkriegskontroverse „um proletarische Kunstvorstellungen und Erbe“ (Nössig: 173) betrachtet werden. Ihren Auftakt bildete eine Kugel, die sich während der Kämpfe in den Tagen des Kapp-Lüttwitz-Putsches in Dresden im März 1920 in den Zwinger verirrt und dort ein Rubens-Gemälde beschädigt hatte. Oskar Kokoschka, erst seit kurzem Akademie-Professor, verfasste daraufhin einen öffentlichen Aufruf, in dem er die Verlagerung der Kampfhandlungen vor die Tore der Stadt forderte. John Heartfield und George Grosz parierten diesen als beispiellosen Zynismus empfundenen Appell in der Zeitschrift *Der Gegner* mit einem Beitrag, in dem sie die Forderung nach mehr Respekt vor den Erbbeständen der Kunstgeschichte als Bestandteil einer bürgerlichen Selbststrettung verwarfen, die Überwindung einer reinen Unterhaltungs- und Dekorationszwecken dienenden Kunst verlangten und ihre Sympathie für die Ansätze des russischen Proletkults bekundeten. Widerspruch ernteten sie nicht etwa vonseiten Kokoschkas selbst, sondern von Gertrud Alexander, als Leiterin des Feuilletons der *Roten Fahne* neben dem im Vorjahr verstorbenen Franz Mehring eine weitere Schlüsselfiguren der sozialistischen Kunsttheorie. Zwar knüpfte Alexander an Mehrings historisch-materialistische Analyse des Kunsterbes an, hielt aber an der Idee einer zeitlosen Schönheit und Moralität der klassischen Werke der Literatur oder bildenden Kunst genauso fest wie an der im Sturm und Drang entwickelten Genieästhetik. In Heartfield

---

Perspektiven des Sozialismus. Selbst Franz Mehring, führender Repräsentant der sozialdemokratischen Literaturtheorie des 19. Jahrhunderts und einer der Mitbegründer der KPD, blieb der eher konservativen, traditionsaffirmativen Linie weitestgehend verbunden.



und Grosz sah sie folglich die Anwälte eines platten Vandalismus.<sup>199</sup> Es war Lu Märten, die durch die Trennung des pflegenswerten Erbes von einer auf politische und soziale Implikationen angewiesenen revolutionären Gegenwartskunst eine vermittelnde Position einzunehmen versuchte.<sup>200</sup>

Aus publizistikgeschichtlicher Perspektive ist die Rolle, die das Feuilleton der *Roten Fahne* bei der Entwicklung der Prinzipien einer materialistischen Ästhetik gespielt hat, natürlich bemerkenswert. Auch wenn Alexander die proletkultischen Angriffe auf das künstlerische Erbe ähnlich kritisch kommentierte wie seine vermeintliche bürgerliche Verfälschung, sind ihrem Ressort, folgt man Brauneck, vor allem drei Dinge gelungen: Erstens hat es das der Ära der bürgerlichen Hegemonie angelastete Schisma zwischen Kunst und politisch-gesellschaftlichem Alltag aufgehoben, zweitens hat es die Leistungen der formal und stilistisch innovativen Bereiche „der Arbeiterbildung, des proletarischen Theaters, Radios und Kinos, der Sprechchorbewegung, der proletarischen Feiern, der Presse, der Agitpropbewegung“ (Brauneck 1973: 30) breitenwirksam gewürdigt, drittens schließlich hat es dem Arbeiterleser bei der kulturellen Fundierung seines Klassenbewusstseins geholfen. (vgl. 29 f.) Natürlich gab es den Wunsch nach einer Neubewertung des künstlerischen Erbes im Lichte der Erfahrungen des Weltkriegs und seiner gesamtgesellschaftlichen Folgen auch jenseits der KPD und ihres Zentralorgans, und natürlich erörterte man die sich der künstlerischen Produktivität bietenden Optionen der technischen Moderne auch in den Kreisen derjenigen Intellektuellen, die über den Verdacht der Marxismuslastigkeit erhaben gewesen sein dürften. Wo die bürgerlich-demokratische Tages- oder Fachpresse Fragen wie diese reflektierte – und Anlass dazu gaben die im Folgenden zu analysierenden Rundfragen zu den Großjubiläen der zwanziger und frühen dreißiger Jahre zur Genüge –, tat sie das allerdings, ohne dass die gefundenen Antworten in das Projekt einer radikalen Neuordnung des politischen, sozialen und wirtschaftlichen Status quo eingebunden worden wären. Unpolitisch waren die Glückwunschschreiben oder Nekrologe eines Heinrich Mann oder Alfred Döblin deshalb keineswegs. Ein publizistisches Bollwerk gegen die Kräfte der politischen Rechten vermochten sie andererseits auch nicht zu errichten, genauso wenig wie das Feuilleton der *Roten Fahne*.

---

199 Die spätere Zetkin-Biographin Alexander gehörte zu den Mitbegründern der KPD. Seit Anfang 1919 stand sie an der Spitze des Feuilletons der Roten Fahne. Bis zu ihrer Übersiedlung nach Moskau 1925 hatte sie über 300 Beiträge zu Literatur, Theater und bildender Kunst publiziert, die für den ästhetischen Diskurs im Umkreis der KPD entscheidende Impulse gaben.

200 Verbunden bleibt mit dem Namen Lu Märten der erste Versuch, mit den Doktrinen der idealistischen Ästhetik endgültig zu brechen. 1920 verfasste sie die Schrift „Historisch-Materialistisches über Wesen und Veränderung der Künste“. Vom Russischen Staatsverlag mit deren Ausarbeitung beauftragt, legte sie vier Jahre später mit „Wesen und Veränderung der Formen/Künste“ die erste eigenständige materialistische Ästhetik vor. Märten erkannte außerdem die herausragende Bedeutung eines soliden politisch-literarischen Feuilletons für die Anhebung des Wissenslevels der zeitungslisenden Arbeiterschaft. Die proletarisch-revolutionären Printmedien der Nachkriegszeit schienen dafür genauso wenig geeignet wie das Feuilleton der bürgerlichen Presselandschaft, erstere, weil sie ihrer Fürsprache zugunsten der idealistischen Ästhetik „keinerlei theoretische oder auch nur sachliche Klärung“ (zit. nach Brauneck 1973: 28) ihrer Bedeutung für das Projekt der klassenlosen Gesellschaft vorausschickte, letzteres, weil es den Bereich der Kunst aus der politisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit systematisch ausklammerte.

### III.2.1 Das politische Genie – „Urteile über Lenin“

Eine der Schlüsselfiguren der politischen Linken des zwanzigsten Jahrhunderts starb am 21. Januar 1924: Wladimir Iljitsch Lenin. Auf Ablehnung stieß das Gesellschaftsmodell, dem er 1917 im nachzaristischen Russland zum Durchbruch verholfen hatte, keineswegs nur in bürgerlichen Kreisen. Die Geschichte des Schismas der Arbeiterbewegung ist lang, die den inneren Frieden der Weimarer Republik von der ersten bis zur letzten Stunde belastende Feindschaft zwischen KPD und SPD war dabei nur ein Kapitel unter vielen. Nachdem die Erste an den Unstimmigkeiten zwischen Marx und dem Anarchismustheoretiker Bakunin und die im Juli 1889 gegründete Zweite an der Kriegseuphorie zahlreicher europäischer sozialdemokratischer Parteien zerbrochen war, entwarf Lenin in seinen das Sowjetsystem feiernden „April-Thesen“ den Grundriss der im März 1919 schließlich gegründeten Dritten Internationalen. In ihr waren nur noch die in den Folgejahren zunehmend in die Abhängigkeit von der KPdSU geratenen kommunistischen Parteien der Einzelstaaten organisiert. Spätestens mit ihrer Gründung war das sozialismusinterne Schisma zwischen den Anhängern der proletarischen Revolution und eines sowjetgetragenen politischen Systems einerseits und den Vertretern des revisionistisch-sozialdemokratischen Wegs andererseits institutionalisiert.

In Deutschland war es die Sozialdemokratie, die in den Reform- und Umbruchszeiten der Herbst- und Wintermonate der Jahre 1918/19 zur dominanten politischen Kraft hatte avancieren können. Ausgerechnet in dem Land, in dem Lenin studiert und das er als strategischen Schlüssel für einen Erfolg der proletarischen Revolution auf breiter internationaler Front betrachtet hatte, schien die revisionistische Politphilosophie eines Eduard Bernstein einen späten Triumph zu erleben, während dem radikaldemokratischen Rätssystem nur lokal begrenzte und allenfalls ephemere Erfolge beschieden waren. Wie nun das Land Hegels und Marx' seinen Tod aufnahm, mit dieser Frage wandte sich das Berliner Büro der *Iswestija*, das 1917 gegründete Organ des Präsidiums des Obersten Sowjets und Sprachrohr der regierungsamtlichen Außenpolitik, an *Das Forum*. Dieses wiederum, eine 1914 von Wilhelm Herzog als Sammelbecken der Kriegsgegner gegründete und Ende 1924, im Jahr des Lenin-Todestags also, eingestellte Zeitschrift mit einer prononciert linksutopischen Orientierung<sup>201</sup>, reichte die Frage an Prominente mit ganz unterschiedlichem beruflichem Background weiter – die Politik selbst

---

201 Während des Krieges war das Forum „wegen Propagierung eines vaterlandslosen Ästhetentums und Europäertums“ (zit. nach Nössig: 272) eine Zeit lang verboten. Im November 1924 erschien mit Heft 10-12 des 8. Jahrgangs die vorerst letzte Ausgabe. Einen Versuch, die Zeitschrift zu revitalisieren, sollte Herzog (1884 – 1960) im Oktober 1928, dem Gründungsmonat des BPRS, unternehmen. Der Schwerpunkt lag jetzt nicht mehr auf den Bereichen Politik und Wirtschaft, sondern auf denen von Kunst und Literatur. Im März des Folgejahres aber stellt er sie endgültig ein. (vgl. 271 ff.) Zwar war Herzog Mitglied der KPD, als publizistisch verlängerten Arm der Partei wollte er das Forum allerdings nicht verstanden wissen. Das für seine Beiträge charakteristische „Nebeneinander von Resignation und Kampfaufbruch, utopischer Revolutionshoffnung und Einordnung in eine realistische Parteistrategie“ (273) schien seine politischen Weggefährten zu irritieren. Für die „Literaturdebatten“ ist Herzog „eines der markantesten

war vertreten durch Otto Bauer, die Geisteswissenschaft durch Georg Lukács, die Publizistik durch Maximilian Harden und Henriette Roland-Holst, die Literatur schließlich durch Heinrich Mann. Veröffentlicht wurde der Rücklauf in der Februar-Ausgabe unter dem Titel „Urteile über Lenin“ (*Das Forum*, Jg. 8, Nr. 1-5, Februar 1924, S. 21 f.). Nicht alle der genannten Teilnehmer waren gestandene Kommunisten. Insofern dürften sie über den Verdacht, in die Rolle von Claqueuren gedrängt worden zu sein, erhaben gewesen sein. Warum sie sich dazu veranlasst sahen, dem strategischen Kopf der Oktober-Revolution trotz zum Teil erheblicher weltanschaulicher Differenzen ihre Referenz zu erweisen, soll im Folgenden näher untersucht werden.

Schon die Einbeziehung Bauers in die Rundfragenaktion war nicht ohne Brisanz. Mit seinem Namen war ein in Österreich-Ungarn eingeschlagener Sonderweg der Marxismusdeutung verbunden, der bei Lenin und den Bolschewisten auf lautstarken Widerspruch gestoßen war: der Austromarxismus. Er stellte den Versuch dar, das Spektrum an ideengeschichtlichen Bündnisoptionen der Lehren Marx' und Engels' zu erweitern: um die Philosophie des Neukantianismus, um die Methoden des Positivismus, vor allem aber um den Ansatz einer parlamentarisch-demokratischen Herrschaftsform. Vor allem an Bauers Positionierung in der Nationalitätenfrage und seine Parteinahme für das Prinzip der Mehrheitsherrschaft hatte sich im zeitlichen Gefolge der Oktober-Revolution der Konflikt mit Lenin entzündet.<sup>202</sup>

Gemessen an dieser konfliktlastigen Vorgeschichte nimmt sich der Nekrolog für die „Iswestija“ erstaunlich versöhnlich aus. Die auffallendsten Merkmale sind seine Differenziertheit und seine innere Balance. Bauer lobt die politische Lebensleistung des Verstorbenen, ohne dabei der Gefahr des Rückgriffs auf eine staatlich-offizielle Kondolenzphraseologie erlegen zu sein. Ohne die Gebote der Pietät zu missachten, benennt er andererseits die Momente des politischen Zerwürfnisses zwischen Lenin und den Vertretern des Austromarxismus. Formvollendet entbietet er der russischen namens der österreichischen Arbeiterschaft seine Anteilnahme, gemeinsam trauere man „am Grabe des großen Revolutionärs“ und beuge sich „vor dem Genius seines Willens, vor seiner die ganze Welt revolutionierenden Tat.“ Dann allerdings nennt er eine Differenz beim Namen: Der Austromarxismus habe geglaubt, dass die Hegemonie des Proletariats über die Bauernschaft in Mitteleuropa auf anderem Wege verwirklicht werden

---

Beispiele für den Rückfall auf kleinbürgerliche Positionen in der Zeit der relativen Stabilisierung.“ (278) Die wenigen Forum-Ausgaben der Jahre 1928/29 bezeichnen sie sogar „als Dokument des offenen Antisowjetismus und der Parteifeindlichkeit.“ (275)

202 Obwohl auch Karl Renner, Max und Friedrich Adler sowie Rudolf Hilferding, in den zwanziger Jahren in zwei Weimar-deutschen Kabinetten für das Finanzressort zuständig, einen Anspruch auf die geistige Vaterschaft des Austromarxismus anmelden konnten, gilt Bauer (1882 – 1932) gemeinhin als sein „einflussreichste[r] Theoretiker und Praktiker“ (Böhm: 16). In „Die Nationalitätenfrage und die Sozialdemokratie“, seinem Erstlingswerk, hatte er die Lehren des Marxismus den politischen Bedingungen eines Vielvölkerstaats, wie ihn Österreich-Ungarn darstellte, anzupassen versucht. Aus dem dabei hochgehaltenen Prinzip der nationalen Selbstbestimmung hat er schließlich

müsse als in Russland. Trotzdem denkt Bauer viel zu historisch, als dass er die Langzeitwirkung selbst von Konflikten dieser Größenordnung überschätzen würde. Die abschließende Referenz an die Französische Revolution enthält den Maßstab, mit dem auch die Russische gemessen werden soll: Auch Danton, Marat, Robespierre und Hébert seien zutiefst zerstritten gewesen und hätten einander dem Schicksal der Guillotine ausgeliefert. Genauso wie die Revolution des späten 18. werde die des frühen 20. Jahrhunderts aus der Perspektive künftiger Generationen als eine monumentale historische Leistung erscheinen, als „gemeinsames Werk aller [...], ohne Rücksicht darauf, dass sie [die Arbeiterbewegung, L.-A. R.] heute zerfällt in eine von Kommunisten und revolutionären Sozialdemokraten.“<sup>203</sup>

Harden ist hinsichtlich seiner Weltanschauung weitaus schwieriger zu verorten. Im Nachwort einer von ihr unter dem Titel „Kaiserpanorama“ edierten Auswahl seiner journalistischen Arbeiten reiht ihn Ruth Grenner in die lange Tradition der „bürgerlich-demokratischen Publizistik“ (Harden: 365) ein, in eine Ahnenkette, die sich von Tucholsky über den *Schaubühnen*-Gründer Siegfried Jacobsohn bis hin zu Büchner, Börne und Heine zurückverfolgen lässt. Harden hatte Lenin mehr als einmal publizistisch die Referenz erwiesen. Seine Würdigungen bezeichnet Grenner als „eine der beachtlichsten Würdigungen Lenins aus dem nichtkommunistischen Lager.“ (362) Dieser Spagat passte ins Bild: Hardens Verständnis von Intellektualität manifestierte sich in einem kulturell vielseitigen und massenwirksamen öffentlichen Engagement. Er war Schauspieler, Theaterkritiker, Kommunikator des russischen und skandinavischen Naturalismus und als Mitbegründer sowohl des Vereins Freie Bühne als auch des Deutschen Theaters einer der wichtigsten Impulsgeber der Entwicklung des Theaterstandorts Berlin. Von der literarischen zur politischen Publizistik fand er mit der Kreation der Wochenzeitschrift *Die Zukunft* im Jahre 1892.<sup>204</sup>

---

die Forderung nach einem Anschluss des deutschsprachigen Teils des Habsburger-Imperiums an das Hohenzollern-Reich abgeleitet, eine Idee, an der er auch nach Kriegsende und Untergang der Donaumonarchie festhalten sollte.

203 Eine Tonlage wie diese war bis dato eher ungewöhnlich gewesen. Den Bolschewismus hatte Bauer lange Zeit als Spielart der Despotie betrachtet. Er war davon überzeugt, dass der Sozialismus in den Gesellschaften Mitteleuropas ob ihrer gewachsenen Strukturen allein auf dem Weg der Demokratie, nicht aber auf dem der Revolution durchgesetzt werden könne. Lenin wiederum stigmatisierte Bauer mal als gefährlichen Gegenspieler des proletarischen Internationalismus, der es verhindere, „dass auch nur etwas von den eng beschränkten nationalen Interessen zugunsten des Vormarsches der proletarischen Revolution geopfert“ (Lenin: 573) werde, mal als Symbolfigur einer Vereinigung der „Diktatur der Bourgeoisie mit der Diktatur des Proletariats“ (619), mal schlichtweg als „kleinbürgerliche[n] Demokraten“ und „Spielball in den Händen der Bourgeoisie“ (632).

204 Seine Beiträge für die Zukunft brachten Harden (1861 – 1927) den Nachruhm ein, sich „wie kein zweiter politischer Schriftsteller Deutschlands in der Wilhelminischen Ära ins Feuer öffentlicher Meinung“ (Harden: 328) gewagt zu haben. Ein Vierteljahrhundert lang hat Harden dabei „die Rolle des ‚Geistes, der stets verneint‘“ (329), gespielt. Die Zukunft selbst war ein Blatt, „in dem politische Kritik immer mehr Kunstfertigkeit, ja die Artistik des Kritikers beweisen und erst in zweiter Linie eine bestimmte politische Meinung unter die Leute bringen sollte“ (ebd.). Dieser „[a]rtistisch-exzentrische[] Oppositionsgeist“ (330) habe auch Hardens Beziehungen zur deutschen Arbeiterbewegung zwischen 1890 und 1918 belastet. Nicht zuletzt aufgrund seiner Bismarck- und Nietzsche-Verehrung lag er mit zahlreichen prominenten deutschen Sozialdemokraten, mit Bebel, Franz Mehring und Clara Zetkin, aber auch mit den Führern des revisionistischen Flügels, bald über Kreuz. Die offizielle Distanzierung der SPD von Harden und seiner Zeitschrift erfolgte 1903 auf dem Parteitag in Dresden. (vgl. 330 f.)

Die Oktober-Revolution selbst begleitete er mit Sympathie. In den Folgejahren sollte er „den Bolschewismus gegen alle Diffamierungen von rechts als einen ‚Gedankenbau ganz großen Stils‘“ (361) verteidigen. 1921 unterschrieb er den Gründungsauftrag der Internationalen Arbeiterhilfe, der ersten Organisation überhaupt, der es gelang, „Hunderte von Künstlern, Wissenschaftlern und Intellektuellen, die mit dem Proletariat sympathisieren“ (zit. nach Nössig: 389 f.), an sich zu binden.

Sein Nachruf ist ein Relief von ungemeiner sprachstilistischer Plastizität. Anders als Bauer fehlte Harden die zermürbende Erfahrung eines mit Lenin ausgetragenen Konflikts um die elementaren Fragen der Revolutionspolitik, nicht zuletzt deshalb ist sein Nekrolog völlig frei von Misstönen. Lenin sei nicht nur die „Fahne“ der Revolution, nicht allein ihr „Symbol“, er sei die „Sache“ selbst gewesen. Gefeierte wird der Verstorbene mit einem menscheitsgeschichtlichen Rundumschlag: Er sei der „Paulus des russischen Sozialismus“ gewesen, eine Gestalt titanenhaften Formats, die genau wie Cromwell, Bonapartes und Bismarck schon zu Lebzeiten den Status der Unsterblichkeit erreicht hatte. Auch um Vergleiche aus Literatur und Mythologie ist der Beitrag keineswegs verlegen:

„Aus der Ilias der russischen Revolution“ werde „Iljitsch“ als ein moderner Ilja von Murom vorstrahlen, in dem alle Kräfte der Heimatnatur, tellurisch und psychische, sich verkörpern und der wie das Hirngestalt eines Homer, nicht wie ein dem Weibsschoß Entbundener, durch die Zeiten glänzt.“<sup>205</sup>

Den zu erwartenden Einwand, dass man als Bürger „einen Kommunisten“ allenfalls unter starkem Vorbehalt bewundern dürfe, bezeichnet Harden als „kleinliche[n] Stumpfsinn“. In Schutz nimmt er Lenin vor allem gegen den Versuch, ihn auf dem Weg der Differenzierung zu diskreditieren: Lenins „Gutmütigkeit“ sei mehr als ein „Nebenprodukt satten Kraftbewusstseins“ gewesen, er sei ein großer Redner und Boxkämpfer gewesen und hätte trotzdem über einen klaren Verstand und eine außergewöhnliche Phantasiebegabung verfügt.

Lenins Leben schien nach einer Dramaturgie verlaufen zu sein, wie sie kaum ein Dichter hätte effektvoller gestalten können, nun werde, so Hardens Prognose, die „Volksphantasie“ unaufhaltsam daran fortschreiben. Aufgrund seiner historischen Leistungen braucht Lenin den Vergleich mit anderen Akteuren der Neugestaltung der Nachkriegsjahre nicht zu scheuen, er habe „den Zarismus der zweiten Nicolai-Ära erschlagen und [...] zwei große Kaiserreiche mitgerissen“, um den Kontinent anschließend neu zu gestalten; „sogar die Ebert, Horthy, Primo de Rivera konnten nur werden, weil Lenin war.“<sup>206</sup> Bei allen Rückgriffen auf die illustren Namen der abendländischen Geistes- und europäischen Gegenwartsgeschichte bleibt in Hardens Beitrag für das *Forum* der Mensch Lenin nicht unberücksichtigt. Wie kaum jemand vor ihm habe es Lenin vermocht, „aus Lehre und Leben, scheinbar mühelos, [...] die wundervollste Einheit“ herzustellen. Er war nicht nur die Schlüsselfigur der Ereignisse im Russland des Jahres 1917, für „hundert Millionen mühselig werktätiger Menschen“ war er „Iljitsch“: Vater,

---

205 Ilja aus Murom ist eine Heldengestalt der Kiewer Tafelrunde. Dank seiner übernatürlichen Kräfte befreite er das besetzte Kiew und verteidigte Tschernihiw, eine der ältesten und bedeutendsten Städte des Kiewer Rus, gegen die Tartaren.

206 Miklós Horthy hatte den militärischen Widerstand gegen die Ungarische Räte-Republik koordiniert und war nach deren Sturz im März 1920 zum Reichsverweser gewählt worden. Primo de Rivera y Orbaneja, wie Horthy ein ranghoher Militär, hatte in Spanien 1923 ein diktatorisches, auf seine Person zugeschnittenes Regierungssystem installiert.

Bruder, Freund, Wächter und Lehrer in einer Person; und Unzähligen, bis in Asiens dunkelster Tiefe, das Leuchtfeuer ihres Hoffens.“ Da er stets das Wohl der Allgemeinheit im Auge gehabt hatte, kann er auch, so Hardens feste Überzeugung, künftigen Generationen als der Titan im Gedächtnis bleiben, der den Göttern das Feuer abtrotzte und es den Menschen brachte. Noch aus der Gruft rufe er „mit prometheisch unberechenbarem Trotz [] in die neue Pflicht eines neuen Tages.“

Auch die Referenz, die Lukács Lenin erweist, ist mehr als überschwänglich. Überraschend ist das nicht. Anders als aus den Zeilen Hardens spricht aus denen des gebürtigen Budapesters schließlich ein prinzipienfester Marxist. Einen Namen gemacht hatte sich Lukács schon zum Zeitpunkt der Rundfrage als Autor zahlreicher Beiträge über Philosophie, Literaturgeschichte und Ästhetik, aber auch als führendes Mitglied der ungarischen KP.<sup>207</sup> In den Jahren nach dem Sturz der Räteregierung durch das Horthy-Regime setzte er sein politisches Engagement in der Illegalität fort. Gleichzeitig vertiefte er seine Auseinandersetzung mit den Hauptquellen der marxistisch-leninistischen Weltanschauungslehre; 1923 erschien „Geschichte und Klassenbewusstsein“, eine Schrift, die eine ideengeschichtliche Analyse des bürgerlichen Bewusstseins mit der Prophetie vom baldigen Anbruch des Zeitalters eines messianischen Sozialismus verbindet, 1924, kurz nach dessen Tod also, die Schrift „Lenin. Studie über den Zusammenhang seiner Gedanken“.<sup>208</sup> In der Spätphase der Weimarer Republik sollte Lukács, ab 1931 Wahl-Berliner und führendes Mitglied des BPRS, auch die LK mit zahlreichen Beiträgen zur Kultur- und Kunsttheorie versorgen.

Der Eindruck einer hagiographischen Miniatur bleibt selbst dann bestehen, wenn man sich die Umstände vergegenwärtigt, unter denen Lukács seinen Nachruf auf Lenin zu Papier brachte. Seit der Veröffentlichung von „Geschichte und Klassenbewusstsein“ im Vorjahr hatte er mit dem Stigma des „Ultralinken“ zu leben.<sup>209</sup> Die im Februar 1924 erschienene Lenin-Studie deutet sein Biograph Jung als sublimen Ablassbrief, als Versuch, zumindest „implizit manches Theorem aus GK [Geschichte und Klassenbewusstsein, L.-A. R.]“ (Jung: 103) zu widerrufen. Der Beitrag für das *Forum* ist Fleisch aus dem Fleisch dieser zweiten Arbeit, er paraphrasiert Teile aus deren Kapitel „Die Aktualität der Revolution“. Einen Schwerpunkt

---

207 Lukács' intensive wissenschaftliche Beschäftigung mit den Schriften Marx', Rosa Luxemburgs und dem Anarcho-Syndikalismus geht auf die Jahre 1914/15 zurück. Im Dezember 1918, gleich nach ihrer Gründung, trat er der KPU bei. In den wenigen Monaten, in denen sich die Räterepublik in Ungarn behaupten konnte, fungierte er als stellvertretender Volkskommissar für Unterrichtswesen. Da Zsigmund Kunfi, der eigentliche, sozialdemokratische Volkskommissar, seinen Amtsgeschäften krankheitsbedingt kaum nachzugehen imstande war, war es Lukács, der sich als prägende Figur der ungarischen Bildungspolitik dieser Übergangszeit profilieren konnte. (vgl. Jung 1989: 83 f.)

208 Seine politischen Aktivitäten in den Nachkriegsmonaten hatten ihn zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit Marx' ökonomischen Schriften veranlasst. (vgl. Lukács 1967: 327) In „Geschichte und Klassenbewusstsein“ habe er, wie er 1933 in „Mein Weg zu Marx“ schreibt, den Übergang von einem „ultralinks-subjektivistischen Aktivismus“ zur Würdigung der „materialistische[n] Seite der Dialektik“ (ebd.) markiert. Sein intensives Lenin-Studium schließlich habe Ende der zwanziger Jahre die dritte Phase seiner Beschäftigung mit Marx eingeleitet, damals erst sei ihm der „umfassende und einheitliche Charakter der materialistischen Dialektik konkret klar geworden.“ (328)



setzt Lukács in seinem Nekrolog auf die Verteidigung Lenins gegen die Fundamentalkritik seiner weder namentlich genannten noch ideologisch präzise verorteten Gegner. Mit Marx teilte Lenin die Erfahrung der Infragestellung der Zulässigkeit einer Ableitung überzeitlicher Gesetze aus der Analyse der Funktionsmechanismen einer territorial und epochal klar definierten Einzelgesellschaft. Der konkrete Vorwurf, mit dem sich Lenin immer wieder konfrontiert sah und den Lukács mit Kopfschütteln quittierte, war der, er habe, wie vor ihm schon Marx im Falle der englischen, die Beschreibung der russischen Industrie zum Ausgangspunkt seiner Geschichtsphilosophie gemacht, und zwar völlig ungeachtet ihrer nationalstaatlichen Besonderheiten. Der Zweifel an der Abstrahierbarkeit historisch konkreter Erfahrungen musste den Marxismus ins Mark treffen. Für seine Anhänger galt es als ausgemacht, dass die philosophische Kategorie Materie das Ergebnis einer „Abstraktion und Verallgemeinerung der praktischen Erfahrungen und vieler Erkenntnisse der Wissenschaft“ (Kosing: 150) war und dass „[d]ie allgemeinen Aussagen der marxistisch-leninistischen Philosophie über die objektiv-gesetzmäßige Ordnung der Welt“ (318) auf alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens übertragbar waren. Lukács’ Versuch, beide, sowohl Marx wie auch Lenin, gegen Zweifel an ihrer Abstraktionsberechtigung zu verteidigen, entgleitet allerdings ins Irrationale. Was seiner Ansicht nach beide über jede Kritik erhaben macht, ist ihre politische Genialität, beide seien „Genies in weltgeschichtlichem Maßstabe“ gewesen, beide hätten dank ihrer singulären intellektuellen Fertigkeiten „im Mikrokosmos eines Landes die Probleme des Makrokosmos der Gesamtentwicklung hellseherisch erblickt. Natürlich hätte deshalb auch keiner jemals „bloß örtlich richtiges ‚generalisiert‘.“

Ein anderer Rundbefragter wird gemeinhin zu den Symbolfiguren des Weimarer Linksbürgertums gezählt: Heinrich Mann. Sein Beitrag reicht in seinem Anspielungs- und Bezugsreichtum weit über den eigentlichen Schreibanlass hinaus, dem Autor des „Untertans“ schien er die Möglichkeit zu bieten, sich neben der Lebensleistung Lenins einmal mehr mit dem Reinheitsgrad des demokratischen Bewusstseins im nachwilhelminischen Deutschland zu befassen.<sup>210</sup>

Idee, Geist und Vernunft – kaum eine der schon aus Manns politischer und kulturkritischer Essayistik der Kaiser- und frühen Nachkriegszeit vertrauten Schlüsselvokabeln, an denen sich nicht auch Lenin messen lassen müsste. Möglicherweise wirkt er in Manns Nekrolog deshalb

---

209 Als „Ultralinken“ hatte Sinowjew den Verfasser von „Geschichte und Klassenbewusstsein“ auf dem V. Weltkongress der Komintern 1924 in Moskau gebrandmarkt. (vgl. Jung: 102 f.)

210 Mann hat seinen Nachruf auf Lenin zusammen mit einem Beitrag über die Oktober-Revolution in seinen Essayband „Sieben Jahre“ aufgenommen und beide unter den Titel „Antworten nach Russland“ gestellt (vgl. H. Mann 1994: 159 ff.) Auch im Falle des zweiten Textes handelt es sich um die Reaktion auf eine Rundfrage, diesmal von der Krasnaja Novi zum Thema „Der Westen über die Oktoberrevolution“, publiziert ebd. am 2. November 1924 (vgl. 571).

fast wie eine Kunstfigur. Wie jeder bedeutende Reformator und Revolutionär scheint auch er zum Spielball einer tragischen, durchaus dramentauglichen Fügung geworden zu sein. Seine „Treue zu einem ungeheuren Werk“ hat ihn in das Dilemma gebracht, „gegen alle, die es stören wollten“, entweder mit „Unerbitterlichkeit“ vorzugehen oder mit ihm unterzugehen. Lenin habe sich für die Unerbitterlichkeit entschieden, einen dritten Weg zu beschreiten, scheint er niemals ernsthaft erwogen zu haben. Eingedenk der Treue müsse er, so Mann lakonisch, die „Unerbitterlichkeit gelten lassen.“ Das menscheitsverbrecherische Niveau der Säuberungswellen der Stalin-Ära hatte sie sicher noch nicht erreicht, deshalb hinterlässt eine Verteidigungsrede wie diese allenfalls einen schalen Beigeschmack. Für den Autor des „Professor Unrat“ war Lenin schlichtweg der richtige Mann zur richtigen Zeit. Im gerade erst überstandenen Krisenjahr 1923 war er allem Anschein nach zu einem wichtigen Ankerpunkt geworden, installiert zu haben schien er in der Sowjetunion das, wofür sich einzusetzen Mann Stresemann, den damaligen, nationalliberalen Reichskanzler, in einem offenen Brief vom Oktober 1923 gebeten hatte: die „Diktatur der Vernunft“.<sup>211</sup> Es ist das historische Telos, mit dem er den Vorrang der diktatorischen der dialogischen Vernunft gegenüber nun, ein Vierteljahr später, im *Forum* zu rechtfertigen sucht: Für Lenin sei der Maßstab allen politischen Handelns das Wohl der Menschheit gewesen, wann immer er den Kurs geändert habe, sei das nie aus Opportunismus oder Eigennutz geschehen, sondern allein unter dem Kriterium der „jedesmaligen Bedürfnisse[] lebender Menschen.“ Im Falle des Bolschewistenführers hätten sich Hingabe an das eigene Werk und eine ausgeprägte Philanthropie zu einer geschichtlichen „Größe“ addiert, die ihresgleichen suche. Lenin liebte „die Menschen wie das Werk und handelt daher groß.“

Der zweite Teil ist eine Anklageschrift an die Adresse der mental vermeintlich völlig zerrütteten Weimarer Republik. Seine Größe sei Lenin immer dann begreiflich geworden, wenn er sich mit dem verglichen habe, was aus Deutschland geworden sei. Hier nämlich sei „nur blinder Hass gegen Idee und Werk“ gewesen, Hass „gegen Idee als erneuerndes Prinzip und gegen die menschliche Gemeinschaft als Werk bildender Vernunft.“ Mit sozialen Zerwürfnissen, wie sie die Übernahme der Macht in Petrograd durch die Bolschewiki zu legitimieren schienen, war man auch im Deutschland der Nachkriegszeit vertraut. Hierzulande aber hat sich zu „Massenhunger und dem Sterben ganzer Klassen“ noch eine radikale „Entsittlichung

---

211 Diesen offenen Brief publizierte die VZ in der Morgenausgabe des 11. Oktober als Leitartikel, mit „Diktatur der Vernunft“ war er überschrieben. Aufgenommen wurde auch er in die Essaysammlung „Sieben Jahre“. Dort bildet er das sechste Kapitel der Abteilung „Die Tragödie von 1923“, der Titel hier: „Sie gehen bis zum Verrat“ (vgl. 139 ff.). Für Ringel liefert Manns Schreiben einen illustren Beleg für die Gültigkeit der These vom großen Dogmatisierungspotential des Rationalismus, wie sie Horkheimer/Adorno in „Die Dialektik der Aufklärung“ entfalten. Manns Forderung entspreche exakt dem „Umschlag von der emanzipatorischen zur repressiven Aufklärung“ (Ringel: 238).

der Geister“ gesellt. Auf wessen Destruktionspotential Mann dabei genau anspielt, bleibt un-  
ausgesprochen.

Seiner politischen Brisanz wegen kam die Heinrich-Mann-Forschung auf den Lenin-Nekrolog immer wieder zurück. Über den Bolschewistenführer sprach Mann mit derselben Begeisterung wie über Thomáš Masaryk, den Mitbegründer und ersten Staatspräsident der Tschechoslowakei. Mit Masaryk verband ihn die Überzeugung, dass sich aus der Tradition von Aufklärung und Humanismus die Prinzipien einer soliden politischen und geistigen Grundlage der europäischen Nachkriegsdemokratien destillieren lassen würden. Dafür, dass er in der Persönlichkeit des ehemaligen Philosophieprofessors seine „Forderung einer Herrschaft des Geistes“ (Emrich: 260) erfüllt sah, gab es gute Gründe. Dass er über Lenin ähnlich ehrfurchtsvoll sprach, ist, zumal ex post, schwerer zu rechtfertigen. Über Manns Verhältnis zum Sozialismus ganz generell und seine „Konzeption des ‚Arbeiterbürgers‘“ (Jasper 1992: 174) hat sich u. a. Willi Jasper ausgelassen. Seiner Ansicht nach zeigten sie Berührungspunkte „mit der sozialdemokratischen ‚Übergangs-Theorie‘“<sup>212</sup> und wurden zum Inbegriff der für diesen Ansatz „typischen Mittelstandsideologie“ (ebd.). Der Nachruf auf Lenin ist dabei eine von zahlreichen publizistischen Arbeiten, die sich als Dokument dieser weltanschaulichen Überschneidungen heranziehen lassen. Manns Verhältnis zum marxistischen Topos der proletarischen Revolution selbst war ein eher ambivalentes. Mochte die Begeisterung über den Sieg der russischen Bolschewisten im Vorjahr noch so grenzenlos gewesen sein, den Versuchen, ihre politischen Ziele auf das kriegsgeschwächte Deutschland des Winters 1918/19 zu übertragen, begegnete er mit großer Skepsis, wenn nicht mit entschiedener Ablehnung.<sup>213</sup> Widmen sollte er sich der Oktober-Revolution noch einmal ausführlich in „Ein Zeitalter wird besichtigt“, seiner 1945 veröffentlichten Autobiographie. In ihr verleiht er seiner Enttäuschung darüber Ausdruck, dass die Deutschen den ideellen Kern einer Revolution vom Typ der russischen von je her verkannt hätten. Wie alle „Unbelehrten“ nämlich denken sie sich „die Revolution des 20. Jahrhunderts schlechthin stofflich.“ (H. Mann 1947: 48) In seiner Rückschau auf den europageschichtlichen Kontext des eigenen Lebens und Wirkens erscheint Mann die russische als Fortsetzung der französischen Revolution – die geographischen Breiten waren andere, die tragende Idee aber war aus seiner Warte dieselbe. Beide seien in erster Linie ein „Phänomen der ausbrechenden Wahrheitsliebe“ (35) gewesen, in beiden Fällen habe

---

212 Gemeint war mit Übergangs-Theorie ein Ansatz Eduard Bernsteins, dem zufolge die spürbare Hebung des Lebensniveaus der deutschen Arbeiterschaft das Ansinnen einer proletarischen Revolution obsolet gemacht hat.

213 Manns Vertrauen in die Wehrhaftigkeit und das konstruktive Potential der proletarisch-revolutionären Kräfte hatte im Laufe der Jahre immer weiter abgenommen. In „Sinn und Idee der Revolution“, der oben bereits erwähnten Ansprache im Politischen Rat geistiger Arbeiter, hatte er die bürgerlichen Schichten noch dazu aufgerufen, sich mit den proletarischen zu solidarisieren. Sein Essay „Kaiserreich und Republik“, entstanden in den ersten Monaten des Jahres 1919, enthält bereits eine deutliche Kritik an

das Moralische, nicht das Stoffliche, die Hauptsache dargestellt. (vgl. 42 f.) Den Begriff der Freiheit im Volk verbreitet zu haben, sei kein Luxus gewesen, „kein geistiger Überbau. Sondern gewisse wirtschaftliche Maßnahmen konnten wirksam werden und dauern, unter der Bedingung, dass ein Volk seine Freiheit begriff.“ (42)

Manns in Textpassagen wie diesen zum Ausdruck kommende politische Philosophie war zweifelsohne eklektizistisch. Es waren Humanismus und Aufklärung, utopischer Sozialismus und liberale Demokratie, die in einem Staat, wie er ihm vorschwebte, eine menscheitsbeglückende Symbiose eingehen sollten. Dass er Rousseau und Tolstoi dafür verehrte, die Ereignisse im Frankreich des Jahres 1789 bzw. im Russland des Jahres 1917 im Medium einer sozial-utopischen Literatur antizipiert zu haben, wird niemand als anstößig empfinden. Dass er Lenin indes dafür bewunderte, diese literarische Utopie im Gefolge einer Revolution realisiert zu haben, hat seinen Ruf als moralisch integere Instanz der Republik ex post zweifelsohne beschädigt. Es war sein ausgeprägter Hang zu einem feuilletonistisch hochtrabenden Tonfall, der Mann den Sinn für die teils prosaischen, teils aber auch zutiefst amoralischen Nuancen des politischen Alltags getrübt zu haben schien.

Absenderin des letzten Beitrags ist Henriette Roland-Holst. Zu Lebzeiten zählte die gebürtige Niederländerin zu den produktivsten Vertreterinnen der deutschsprachigen sozialistischen Literatur und Publizistik.<sup>214</sup> Mit Lenin war sie persönlich bekannt. Spannungsfrei war das Verhältnis keineswegs.<sup>215</sup> Begegnet war sie der Oktober-Revolution dabei ursprünglich mit den allergrößten Sympathien. In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre, nach Lenins Tod also, sollte sie sich schließlich immer stärker den Ideen des religiösen Sozialismus zuwenden.

Als Möglichkeit einer postumen Abrechnung hat auch Roland-Holst ihren Nachruf natürlich nicht missbraucht. Vorgelegt hat sie stattdessen das Kurzpsychogramm eines erfolgsgesegneten Revolutionärs. Der Kernbegriff dabei ist die Moralität, definiert als „Einheit des Wesens“. Den Bolschewistenführer zeichnet diese Einheit aus wie kaum einen seiner Zeitgenossen. Ein Kompliment war das nicht zuletzt deshalb, weil die Befindlichkeit einer Epoche stets mit der

---

der Entwicklung in der Sowjetunion. Folgt man Ringel, so verurteilte Mann die Kommunisten, „in deren Revolution in Russland [er] während des Ersten Weltkriegs noch große Hoffnungen für die Entwicklung der Menschheit gesetzt hatte“ (Ringel: 224), nicht zuletzt unter dem Eindruck der Unruhen 1918/19.

214 Roland-Holst (1869 – 1952) arbeitete u. a. als Niederlande-Korrespondentin der Gleichheit, der 1891 gegründeten und bis 1917 von Clara Zetkin redaktionell verantworteten Frauenzeitschrift der SPD. Artikel unter ihrem Namen erschienen regelmäßig auch in Der Rote Aufbau, dem Organ der Internationalen Arbeitshilfe. Bei der Nachlese der auf dem Gothaer Parteitag der SPD entfachten Debatte um die politische Bewertung des literarischen Naturalismus stellte sich Roland-Holst auf die Seite seiner innersozialdemokratischen Unterstützer.

215 Beide verband zunächst die kriegspolitisch bedingte Antipathie gegenüber Pieter Zelles Troelstra, dem Führer der holländischen Sozialdemokraten. Bei einem Besuch bei ihm, Lenin, in Paris habe sie ihren Landsmann, so die Überlieferung, als „'ein[en] hundsgemeine[n] Kerl!'“ (Lenin: 374) attribuiert. Nach der auf ihre Initiative zurückgehenden Gründung des „Revolutionär-Sozialistischen Vereins“ im Mai 1915 ging Lenin allerdings auch mit Roland-Holst scharf ins Gericht. In einer in der Beilage der Berner Tagwacht, dem Organ der Sozialdemokratischen Partei der Schweiz, publizierten Prinzipienerklärung vom 3. Juli 1915 habe sie, so Lenin in einem Brief, die zweifelhafte Rolle eines „holländische[n] Kautsky oder holländische[n] Trotzki“ (412) übernommen. Diese Grundsatzerklärung sei summa summarum das Dokument eines „undurch-

ihrer Zeitgenossen zu korrespondieren scheint – und die ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts waren eine Phase „des sozialen Übergangs, der Zerrüttung aller Produktion und Lebensformen“ und damit eine Zeit „der persönlichen, innerlichen Zerrissenheit.“ Auf Roland-Holst schien der Verstorbene dabei stets wie ein Fels in der Brandung gewirkt zu haben, „seine erstaunliche Kraft, seine fast übermenschliche Heiterkeit in allen Lagen und allen Verhältnissen“ verdankt er ihrem Eindruck nach seiner ausgeprägten moralischen Festigkeit. Er war der Inbegriff von Selbstdisziplin, habe „alles Äußere“ auf die proletarische Revolution bezogen und „in den Gedanken, Gefühlen und im Leben“ alles abgestreift, „was der proletarischen Revolution nicht dienstbar war.“ Lenin schien der Spagat zwischen Theorie und Praxis, zwischen Vernunft und Leidenschaft, zwischen individuellem Selbstvertrauen und sozialer Sensibilität gelungen zu sein. Er stand damit für die „Einheitlichkeit des Denkens, des Wollens und der Zielstrebigkeit“, die für Roland-Holst das Erfolgsrezept der proletarischen Revolution darstellte, und an der es der bürgerlichen Gesellschaft schlichtweg gebrach.

Natürlich ist das Persönlichkeitsbild, wie es ein Nekrolog entwirft, im Regelfall idealistisch verzerrt. Völlig authentisch aber sind die fünf zitierten Autoren in zumindest einem Punkt: In ihrem Glauben an Lenins historische Singularität. Die Würdigung des Toten als Ausnahmegehalt der Weltgeschichte war mehr als pietätvolle Phraseologie, aber auch mehr als die Expertise einer Historikerkommission. Bemerkenswert sind die Nachrufe vor allem deshalb, weil sie zeigen, dass die Arbeiterbewegung in eine Phase eingetreten war, in der sie ihre Klassiker und Helden aus den eigenen Reihen generieren konnte. Unter der versöhnlichen Oberfläche des Nachrufs war die Diskussion um das Erbe Lenins und der Oktober-Revolution natürlich längst entbrannt. Der Suggestionskraft der Heilsbotschaften des Sozialismus war jeder der fünf Autoren erlegen, bei den Schlussfolgerungen für das eigene politische, literarisch-publizistische oder wissenschaftliche Engagement jedoch sollten Bauer, Harden, Lukács, Mann und Roland-Holst eher individuelle Akzente setzen.

### III.2.2 Das komponierende Genie. Rundfragen zum 100. Todestag Ludwig van Beethovens

Auch Ludwig van Beethoven hatte es verstanden, seine Zeitgenossen zu polarisieren, wenn auch natürlich aus ganz anderen Gründen. Am 26. März 1827 war er, sechsfünfzigjährig, in seiner Wahlheimat Wien den Folgen eines Leber- und Darmleidens erlegen. Unumstritten

---

dachte[n], platonische[n], heuchlerische[n] Internationalismus.“ (ebd.). Das endgültige Verdikt verhängt er über Roland-Holst 1918 aufgrund eines zusammen mit Karl Kautsky verfassten und in der Prawda publizierten Schreibens gegen den Bolschewismus.

war er zu Lebzeiten, trotz des überwältigenden Erfolges seiner Neunten Symphonie, im Grunde nie. Als man seinen hundertsten Todestag beging – in Deutschland unter anderem mit einer Beitragsserie im BBC (BBC Jg. 59, Nr. 143, 1. Beilage, 26. 3. 1927/Nr. 145, 1. Beilage, 27. 3. 1927) –, galt er indes längst als eine der bedeutendsten Gestalten der Musikgeschichte. Natürlich war ein Bekenntnis zu Beethoven in den 1920er Jahren weitaus opportuner als eines zu Lenin. Irrelevant macht das die Lektüre der Referenzen des *Börsen-Couriers* natürlich nicht.

Exkurs: Die Revision der neunten Symphonie. Bürgerlichkeitskritik in Thomas Manns „Doktor Faustus“

Zurückgekommen sind die Autoren des BBCs immer wieder auch auf die politische Dimension des Beethovenschen Lebenswerks. Beethovens Bedeutung für die Geschichte der bürgerlichen Emanzipation des 19. Jahrhunderts wird auch Thomas Mann erörtern, zwei Jahrzehnte später, im „Doktor Faustus“. Wer sich mit der Empfänglichkeit der Kunst für Weltanschauungslehren totalitären Zuschnitts beschäftigt, wird um diesen Titel kaum herum kommen. Verknüpft hat Mann darin den Faust-Stoff mit der fiktiven Lebensgeschichte des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn. Spätestens seit Goethe gilt die Faust-Figur, die ihren Erkenntnissucher durch die Preisgabe ihrer Seele an das schlechthin Böse zu stillen suchte, als der Prototyp des Deutschen. Das NS-Regime wiederum, vor dem Mann in die USA geflohen war, lässt sich als vom Teufel besessene, säkulare Moderne übersetzen. Damit bot sich die Möglichkeit, das Motiv vom Seelenverkauf auf gleich zwei Ebenen zu entfalten: auf einer eher milieuspezifischen und einer nationalgeschichtlichen. Leverkühn verkörpert, weil er sich um einer Steigerung seiner künstlerischen Kreativität willen mit dem Teufel einlässt, zum einen den von Benda beklagten Verrat der Intellektuellen. Zum anderen steht er für die Faschismusanfälligkeit des nichtjüdischen Teils des deutschen Bürgertums. Beethoven hatte der bürgerlich-humanistischen Kultur mit der Vertonung von Schillers „Ode an die Freude“ im Finalsatz der neunten Symphonie eine inoffizielle Hymne geliefert – genau dieses Opus versucht Leverkühn ästhetisch und damit ideengeschichtlich zu überwinden.

Zunächst aber hat Mann die Aufmerksamkeit auf ein anderes Beethoven-Werk gelenkt: auf die Klaviersonate op. 111 in c-moll. Die Passage, in der sich Wendell Kretzschmar, Organist an der Domkirche der fiktiven mitteldeutschen Kleinstadt Kaisersaschern, vor einem zahlenmäßig eher überschaubaren Publikum, zu dem auch Leverkühn zählt, über die Frage auslässt, warum Beethoven bei der Komposition der letzten seiner 32 Klaviersonaten auf einen dritten Satz verzichtet habe, kommt einem Vexierspiel gleich. Explizit gelobt werden darin zwar die



musikgeschichtlich revolutionären Leistungen Beethovens, gemeint aber sind diejenigen, die Leverkühn dank seines Teufelspaktes zu vollbringen befähigt sein wird. Verdichtet haben sich die Worte des Domorganisten zumal über den zweiten, den Arietta-Satz damit zur Schlüsselpassage eines Schlüsselromans – das ästhetische Programm, das sie umreißen, ist für das Verständnis der biographischen Entwicklung des Protagonisten unabdingbar. Leverkühn selbst wiederum ist als Prototyp des moralisch dekadenten und politisch indifferenten Künstlers der bürgerlichen Moderne konzipiert.

Folgt man den Ausführungen Kretzschmars, so schien dem späten Beethoven die Lösung des für die abendländische Ideengeschichte so typischen Konflikts zwischen Subjektivität und Objektivität, zwischen innerem Ausdruckswillen und äußerem Konventionsdruck geglückt zu sein. Überholt wäre damit eine Vorstellung, der zufolge sich Beethoven im Laufe seines Lebens immer weiter von den formalen Konventionen der Musikästhetik entfernt habe. Nachgegeben hat er, so die These bei Mann, dem eigenen Ausdruckswillen vor allem in der mittleren Schaffensperiode. Als der Konflikt in den 1820er Jahren, in einer Phase also, in die auch die Komposition der fraglichen Sonate fiel, wieder ausbrach, hob er ihn dialektisch auf und legte mit dieser Synthese die Basis für ein kompositorisches Werk von bis dato völlig ungekannter künstlerischer Qualität. „[B]ei aller Einmaligkeit und selbst Ungeheuerlichkeit der Formsprache“ sei das Verhältnis des späten Beethoven zum Konventionellen plötzlich wieder „ein ganz anderes, viel lässlicheres und geneigteres“ (T. Mann 1960: 73) gewesen. Blicke natürlich noch die Frage nach der Bedingung, an die der Erfolg der dialektischen Vermittlung zwischen künstlerischer Originalität und formaler Konventionalität, wie ihn die c-moll-Sonate verbuchen konnte, geknüpft ist. Das Verhältnis, das die künstlerische Individualität und die formale Konvention in Beethovens Spätwerk eingingen, war, so die eigentliche Kernthese des Vortrags, ein „vom Tode“ bestimmtes. Erst da, wo „Größe“ – man könnte statt ihrer auch von Genialität sprechen – und Tod zusammenkommen, entstehe „eine der Konvention geneigte Sachlichkeit, die an Souveränität den herrschsten Subjektivismus hinter sich lasse.“ (74) In dieser Sachlichkeit überwachse sich das „Nur-Persönliche“ und trete ein ins „Mythische, Kollektive“ (ebd.). Natürlich ist auch der musikgeschichtliche Stellenwert der letzten Beethoven-schen Klaviersonate damit ein ganz besonderer: Sie stellt den Gipfelpunkt, zugleich aber auch die Überwindung der seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts prävalenten Satzform der Sonate und damit letztlich das Ende einer im Zeichen der bürgerlichen Aufklärung stehenden Kulturepoche dar.

Gemünzt also sind diese Einlassungen nicht wirklich auf die künstlerische Entwicklung Beethovens, sondern auf die Lebensgeschichte des Protagonisten des Faustus-Romans. Le-

verkühn ist es, dem der eigene Tod begegnet, in den Gestalten der Hetaera Esmeralda, aber eben auch in der des Teufels. Bis dato litt er, der über den Umweg der Theologie zur Komposition gefunden hatte, unter einer chronischen Kreativitätsblockade. Erst im zeitlichen Gefolge seines Paktes mit dem Teufel gelingt es ihm, den Urkonflikt des Künstlers zwischen Wollen und Sollen aufzulösen und der Musik neue Dimensionen zu erschließen – jenseits des klassischen Sonatensatzes, der auf für Beethovens Neunte verbindlich war.<sup>216</sup> Ein ambitioniertes Werk ist Manns „Doktor Faustus“ damit in gleich mehrfacher Hinsicht. Unternommen hat es den nicht eben bescheidenen Versuch, die deutsche Geistes- und Mentalitätsgeschichte von Spätmittelalter und Reformation bis hin zu Faschismus und Zweitem Weltkrieg auf den Nenner der Lebensgeschichte seines Protagonisten zu bringen. Hans Mayer vermerkt in „Die um-erzogene Literatur“, der Faustus-Roman handle vor allem vom „Schicksal und von der Möglichkeit der modernen Kunst. Wobei diese moderne Kunst in enger Verknüpfung mit dem Schicksal der modernen Gesellschaft, der bürgerlichen, gesehen werden sollte.“ (Mayer: 65) Diese oben schon kurz angesprochene sozialgeschichtliche Kontextualisierung der Bewusstseinskrise der kulturellen Moderne ist es, die den Künstler- zu einem gleichnishaften Zeitroman erweitert hat. Es war das deutsche Bürgertum, das sich, zutiefst frustriert über die Alltagsrealität der jungen Republik, zu einem nicht unbeträchtlichen Teil mit den eigenen liberalen Prinzipien überworf und mit dem Faschismus eingelassen hatte. Leverkühn ist folglich die Symbolfigur nicht nur des eigenen Künstlerstandes, sondern auch des Deutschland der 1920er Jahre.

Beethovens einhundertster Todestag fiel in ein Jahr, das für Weimarer Verhältnisse erstaunlich ereignisarm war. Umso besser dürfte seine publizistische Würdigung zur Geltung gekommen sein. Drei umfangreichere Beiträge sollen im Folgenden genauer betrachtet werden, verfasst von Oskar Bie, Friedrich Burschell und George Bernard Shaw und veröffentlicht in den Ausgaben des BBCs vom 26. (Bie und Burschell) bzw. 27. März (Shaw).

Für Bie war die Hommage ein Heimspiel, immer wieder nämlich war der langjährige Theaterleiter und Hochschuldozent mit seinen Opern- und Kunstkritiken auch im BBC präsent.<sup>217</sup> In „Beethovens Musik“, seinem Beitrag zum Todestag, setzt er drei Akzente: Im ersten Teil

---

216 Als letztes großes Werk bringt Leverkühn die Kantate „Dr. Fausti Weheklag“ zu Papier, eine Komposition auf der Textbasis des Volksbuchs. Diese Kantate wird ausdrücklich als das Gegenstück zu Beethovens neunter Symphonie mit Schillers „Ode an die Freunde“ entworfen. Die Zeit der gesteigerten Produktivität währt alles in allem neunzehn Jahre. 1940 stirbt Leverkühn nach einem paralytischen Schock.

217 Wie viele seiner Zeitgenossen war Bie (1864 – 1938) ein Multitalent. 1894 übernahm er in der Nachfolge von Otto Brahm die Leitung der Zeitschrift Freien Bühne für modernes Leben. Unter dem Namen Neue Deutsche Rundschau machte er sie zu einem der profiliertesten Blätter des Kaiserreichs. Den Auftakt seiner wissenschaftlichen Laufbahn bildete eine Privatdozentur für Kunstgeschichte an der Berliner Technischen Hochschule. (vgl. Mendelssohn 1970: 181 f.) Nach dem Weltkrieg fand er Aufnahme in den Lehrkörper der Berliner Hochschule für Musik. In Erinnerung geblieben ist Bie ferner als Verfasser zahlreicher Bücher zu musikgeschichtlichen Themen, über Malerei

nimmt er die fast schon industriellen Auswüchse der Weimar-deutschen Gedenkkultur unter Beschuss. Auf den eigentlichen Schreibanlass geht er erst im Mittelteil ein, gefeiert wird Beethoven dabei als Revolutionär und Demokrat, als Zoon politikon, das bei der Verwirklichung seiner gesellschaftlichen Ideale keinen Unterschied mehr zu machen bereit ist, ob es als Künstler oder schlicht als Mensch handelte. Im letzten Abschnitt schließlich riskiert Bie die Konfrontation des gebürtigen Bonners mit einer anderen, gerade für die bürgerlichen Schichten in Gründerzeit und Wilhelminismus auf ihrer Suche nach einer nationalhistorischen Identität eminent wichtigen Gestalt der Musikgeschichte: mit Richard Wagner.

Wer zu Beethoven will, muss bei Bie also zunächst durch das Nadelöhr einer Metakritik. Ins Visier genommen hat sie den Bauplan, den die Öffentlichkeit der Weimarer Republik der Konstruktion ihrer kulturellen Identität zugrunde gelegt hat. Dass die markanten Geburts- und Todestage großer Geister der deutschen Literatur-, Musik- und Kunstgeschichte in den zurückliegenden Jahren in der Presse eine immer dominantere Rolle spielten, ist für Bie das unzweideutige Indiz für ein chronisch gestörtes Verhältnis seiner Zeitgenossen zur eigenen Gegenwart. Tatsächlich hat die deutsche Kulturgeschichte ihren Zenit seiner Ansicht nach längst überschritten, eingetreten zu sein scheint sie nunmehr in eine Phase der bloßen Reproduktion – man lebe in einer Zeit, die zahlreiche Jubiläen feiere, selbst aber nur wenige große Menschen hervorbringe. Im Falle des Beethoven-Gedenkjahres scheint sie schon an der Dramaturgie der Feierlichkeiten gescheitert zu sein.<sup>218</sup> Der Jubilar sei derart populär, dass man ihn eigentlich gar nicht weiter zu popularisieren brauche. Man tat es trotzdem und entwertete den Großteil der Veranstaltungen damit zu „verschleierte[n] Propagationen“. Ins Gericht geht Bie aber vor allem mit der inflationären Einbindung der Weimar-deutschen Prominenz in die publizistische Würdigung des Jubilars. „Jede Zeitung hat eine Beethoventafel an diesem Tage.“ Etwas Neues aber scheint auf ihnen nicht vermerkt. Die „Menschen gebessert“ und die „Zustände saniert“ hätte all das nicht.

Dem Jubilar selbst widmet sich erst der Mittelteil des Textes. Folgt man Bie, kommt Beethovens historische Singularität in gleich drei Zusammenhängen zur Geltung: im Kontext der Geschichte der abendländischen Musik mit den beiden Höhendominanten Bach und Mozart, innerhalb der sozialen Gemengelage des zeitlichen Gefolges der französischen Revolution und schließlich vor dem Hintergrund der aufgewühlten Geistesgeschichte im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Verpasst hat Bie Beethoven die Gloriole einer ins Übergeschichtliche ent-

---

und andere Zweige der bildenden Kunst. Bie war es ferner zu verdanken, dass sich Richard Strauss in den internationalen Konzertsälen und Opernhäusern durchsetzen konnte.

rückten Humanität. Er schien den Menschen aller Epochen gleich nah zu stehen, allen historischen Brüchen der zurückliegenden Jahrhunderte zum Trotz. Dass er, anders als Bach, kein „Vollender“ und, anders als Mozart, kein „Gott“, sondern ein „Mensch“ gewesen und zeit seines Lebens geblieben sei, mache ihn so wertvoll. Seine Musik habe er direkt „aus dem Boden seiner Seelenlandschaft“ entwickelt. Dieser selbstbewusste, psychogenetische Produktivitätsstil sollte Schule machen. Natürlich sind die Prädikate, mit denen Bie seine Zusammenfassung der Beethoven-Vita ausstaffierte, auch der eigenen Zeitgenossenschaft ins Stammbuch geschrieben: „[E]in Revolutionär, ein Demokrat“ sei der Jubilar gewesen, nicht nur im virtuellen Raum seiner politischen Überzeugungen, sondern „auch in der Kunst“, da nämlich ist ihm – eine These, die bei den Arbeiten an der oben kurz referierten Faustus-Passage souffliert haben könnte – mit der Synthese von Subjektivität und Konventionalität eine Quadratur des Kreises gelungen. Überhaupt ist Beethoven für Bie ein Meister der dialektischen Vermittlung der Antagonismen seiner Epoche, gegeben habe er sich nämlich die Freiheit, zugleich aber auch das Gesetz. Jedes steinerne Denkmal, das man ihm errichtet, müsste ihn folglich in der Pose der „Freiheit, die sich beherrscht“, verewigen.

Das von Bie in diesem Kontext von der deutschen Ideengeschichte des 19. Jahrhunderts entworfene Bild zeigt Beethoven am Beginn gleich zweier Traditionslinien. Die erste ist die „Nietzschelinie“. Das Kennzeichen ihrer Anhänger ist eine nahezu titanenhafte Willens- und Schaffenskraft, ihr Trachten gilt keinem anderen Ziel als einer Neuerfindung des Rades im Weltmaßstab. Auch der Jubilar sieht sich dabei zu einem multilateral aktiven Neuerer stilisiert: „Er kämpfte auf der Scheide zweier Jahrhunderte. Er kämpfte mit der Form, mit der Metaphysik, mit der Religion und mit sich.“ Die zweite Linie ist die „christliche“, die Chronik einer zunächst noch pietistischen, später dann ins Romantische umgeschlagenen Innerlichkeit. Ihren letzten namhaften Vertreter fand sie in Richard Wagner, dem Präzeptor des Gesamtkunstwerks und Übersetzer des Parzival-Epos in die Formsprache eines Bühnenweihfestspiels. Obwohl sie nach Wagners Tod ohne neuen exponierten Verfechter dastand, sollte sie sich mentalitätsgeschichtlich als ausgenommen langlebig erweisen. Beide, die Nietzschegenauso wie die Innerlichkeitstradition, addieren sich zu einer die Befindlichkeit des Deutschen prägenden, an die Faust-Figur erinnernden Doppelnatur: Er, der Deutsche, werde sich, so Bies Prognose, immer „zwischen diesen Typen bewegen, träumerisch, leidend und dennoch ein Tatenmensch“.

---

218 Das Einzige, was Bie „in der Flut“ konzertanter Großereignisse im zeitlichen Vorfeld des Todestages positiv aufgefallen sei, sei Artur Schnabels „in einer seltenen und persönlichen Art“ dargebotene Interpretation der Klaviersonaten gewesen, ein Highlight, das in den Räumen der Berliner Volksbühne stattfand.

Die Ausbalancierung solcher Gegensätze gelang freilich nur den Wenigsten. Auch Wagners Musikdramen scheinen allein deshalb zum Fetisch des patriotischen kaiserdeutschen Bürger­tums avanciert zu sein, weil ihr Schöpfer an nur eine der beiden genannten Traditionslinien anzuknüpfen fähig oder willens war. Den Unterschieden zwischen beiden, zwischen Beetho­ven und Wagner, hat sich Bie im letzten Teil seines Beitrags gewidmet. Ausgangspunkt dabei ist eine Hommage an Beethoven, die Wagner selbst, aus Anlass des 100. Geburtstags im Jahre 1870, zu Papier brachte. Darin wird die „Tristan und Isolde“ zugrunde liegende, von der Ro­mantik inspirierte Dialektik aus „hellsichtige[r] Nacht“ und „trügerische[m] Tag“ auf das kompositorische Werk des Jubilars übertragen und Beethoven selbst als „im Gegensatz zur Welt des Sehens“ stehender, erster großer „Träumer der Innerlichkeit“ portraitiert. Diese Werk- und Charakterdeutung hält Bie, ungeachtet seiner „Ehrfurcht“ vor Wagner und dessen Lebenswerk, für eine folgenschwere Realitätsverdrehung. Dem von Wagner ein halbes Jahr­hundert zuvor entworfenen Portrait hält er das Bild einer titanischen Künstlernatur entgegen, die der Menschheit das Feuer der Musik gebracht und sie damit eine universell verstehbare Sprache gelehrt hat. Im Gegensatz zur „Welt der Romantik“ war die Wiener Klassik keine Sphäre „voll von innerer Träumerei“. Anders als Wagner es darstellt, sei Beethoven „der erste sehende Musiker“ gewesen, der „die Tore zum Leben“ geöffnet und die Musik dem Volk „als Bekenntnis des Bruders zum Bruder“ entgegengereicht habe. Die oben bereits gefeierte Hu­manität erhält ihre übergeschichtliche Qualität eigentlich erst im direkten Vergleich mit den ästhetischen Prinzipien des einstigen Dresdner Barrikadenkämpfers. Diesen habe die Musik „auf der einen Seite, der Seite der Bühne, sehender noch als Beethoven [gemacht], aber auf der Seite des Lebens [aber] verschloss sie ihn wieder mehr zu klösterlicher Entsagung, zu lyrischer Erlösung.“ Beethoven habe „die Liebe zur Tat“ gepredigt, Wagner „die Liebe zur Resignation.“ Daraus, dass er seine moralisch stark zerrüttete Zeitgenossenschaft lieber auf den Kurs des Jubilars festlegen möchte, hat Bie keinen Hehl gemacht.

Burschells Beitrag setzt die Akzente völlig anders. Überschieden ist er mit „Beethovens Gestalt“. Auch sein Autor war auf dem Parkett von Literatur und Publizistik kein Unbekann­ter mehr. Einen Namen gemacht hatte er sich nach dem Krieg durch seine Essayistik, aber auch durch zwei Schiller-Monographien und eine Jean-Paul-Biographie.<sup>219</sup> Für seinen Beitrag für den BBC wählte Burschell einen inhaltlich eher biographischen und stilistisch eher episo­dischen Ansatz. Der Mensch Beethoven steht im Mittelpunkt auch seines Interesses, der Mensch in einem empirisch-psychologischen Sinn freilich und weniger in einem ethisch-philanthropischen. Bie hatte gewürdigt, dass selbst ein Titan, wie der Jubilar ihn darstellte, bei

aller Genialität seines künstlerischen Vermächnisses in seinem Wesen ein Mensch und in seinem moralischen Empfinden ein Menschenfreund geblieben war, Burschell hingegen scheint durch Beethoven wieder das Staunen darüber gelernt zu haben, dass ein Mensch in der Lage sein kann, ein historisch derart singuläres künstlerisches Werk zu hinterlassen.

Angesichts seiner Übermenschlichkeit sei „Beethovens Leben schwer vorzustellen.“ Vor allem am Topos des alltagsunfähigen Genies scheint Burschell Gefallen gefunden zu haben. Ausgesetzt sah er den Komponisten einem Dilemma zwischen dem Konventions- und Erwartungsdruck des täglichen Lebens einerseits und den Lockrufen des Reichs der schönen Künste andererseits. Dank einer schon frühzeitig entwickelten Introvertiertheit schien es Beethoven gelungen zu sein, seine in ständiger produktiver Rotation begriffene Innen- wirksam gegen die quälend triviale Außenwelt abzuschotten. Schon in seiner Jugend sei er zu der Einsicht gelangt, „dass er auf ein äußeres Dasein verzichten müsse.“ Wie genau eine außenweltliche Entsprechung des inneren Reichtums, „über den er verfügte, der ihm ständig wie Gold aus einem Zauberbeutel zufloss“, hätte aussehen sollen, lässt sich in der Tat kaum ermessen. Sein Sozialleben jedenfalls musste bei all dem nach und nach verkümmern, er habe „ein unerhört einsames Leben“ geführt, es habe ihn regelrecht von den Menschen weggetrieben. Bestimmte bürgerliche Annehmlichkeiten, aber auch Pflichten verloren darüber schnell an Bedeutung.<sup>220</sup>

Aufgegriffen hat Burschell allerdings auch das Motiv des wahngeschlagenen Genies. Beethoven war pedantisch, menschenscheu, bisweilen sogar tyrannisch, lauter charakterliche Hürden, über die er im Umgang mit anderen Menschen immer wieder strauchelte. Und natürlich findet auch seine Taubheit Erwähnung. Der Rückzug in die Innenwelt war zunächst auf der Grundlage einer autonom getroffenen Entscheidung erfolgt, seine Motivation dabei war ein ausgeprägter Trivialitätsekel. Die um 1795 einsetzende und sich bis zum völligen Verlust des Gehörs 1819 steigende Ertaubung hingegen vermochte er selbst nicht mehr zu steuern. Sie schien den Prozess der sozialen Isolation auf den Pfaden der Pathologie fortzusetzen. Diese seine Isolation schuf ihm zwar eine in beinahe jedweder Hinsicht geschützte Produktionsenklave, sie schärfte ihm andererseits aber auch das Bewusstsein der eigenen Mortalität – über seine nahezu obsessiv betriebene Wirklichkeitsentrückung habe Beethoven einmal bekannt, dass er es ihr zu verdanken habe, wenn „er früh verstanden habe zu sterben.“ Die erste verbrieft Reaktion auf die scheinbare Irreversibilität der Ertaubung ist ein Schreiben des Zwei- unddreißigjährigen an seine Brüder, das als Heiligenstädter Testament in die Annalen der Mu-

---

219 Schon seit Vorkriegszeiten war Burschell (1889 – 1970) außerdem als freier Mitarbeiter bei der VZ, der Weltbühne, der Frankfurter Zeitung und der LW tätig. 1925 gab er eine vierbändige Jean-Paul-Werksausgabe heraus.

220 Erwähnt hat Burschell in diesem Kontext das Reitpferd, das ihm, Beethoven, erst dank einer astral hohen Futterrechnung wieder ins Gedächtnis gerufen wurde.



sikgeschichte eingegangen ist. Aus ihm hört Burschell „nur den einen erschütternden Schrei [...], dass er von jetzt an wie ein Verbannter leben müsse.“

Die politische Dimension dieses Schriftstücks blendet Burschell völlig aus, sein Beitrag enthält sich auch hier jeden über das Psychologische hinausgehenden Kommentars. Was ihn stattdessen interessiert, ist die letztlich auch wieder nur feuilletonistisch relevante Korrespondenz zwischen Beethovens robustem Erscheinungsbild und seinem willensstarken Charakter. Zwar habe Beethoven, zumal in den letzten Jahren, „für sich allein [gelebt], in seine innere tönende Welt versunken.“ Sein Charakter aber scheint sich dabei kaum verändert zu haben, zur Melancholie sei er, nicht zuletzt aus Gründen der Physiognomie, schlichtweg nicht geschaffen gewesen. Im Gegenteil: Der Aufruhr gegen sämtliche Widrigkeiten der äußeren Welt wurde zu einer Art von dauerwirksamem Produktivitätselixier, kein Mensch im damaligen Wien habe so sehr geschimpft wie er. Sein Leben – das gegen jedermann gehegte Misstrauen und die permanente Flucht vor anderen und nicht zuletzt vor sich selbst – hätte, so Burschell weiter, durchaus den Stoff für eine Tragikkomödie abgeben können, und trotzdem habe es Beethoven die für die Schöpfung der späten Symphonien und der „Missa solemnis“ nötigen Freiräume gelassen. Ins Bild scheint auch sein Tod gepasst zu haben. Eine Erlösung nach langem Leiden sei er nicht gewesen, auflehnen aber wollte sich Beethoven gegen ihn offenkundig auch nicht. Obwohl sein schöpferischer Wille bis zuletzt ungebrochen gewesen sei, sei auch sein Tod eine Flucht vor der Welt gewesen – und eine Flucht der Welt vor ihm.

Burschells Text ist das Paradebeispiel einer stilistisch formvollendeten, inhaltlich dafür aber völlig apolitischen literarischen Miniatur. Auf explizite Gegenwartsbezüge oder politische Statements wird man ihn vergeblich durchsuchen. Burschells Hommage hat einen durch und durch pastoralen Charakter, selbst die moderne Massengesellschaft kann sich an einem derart weihevollen Charakterbild, wie er es von Beethoven entworfen hat, noch aufrichten. Gezeichnet hat er nämlich einen Menschen, der sich durch sein qualitativ vollendetes künstlerisches Lebenswerk eine übergeschichtliche Präsenz geschaffen hat. In seinem Wesen sei Beethoven immer entrückt und verzaubert gewesen. Es sei schlichtweg nicht zu ermessen, „wie hoch er sich aufschwang. Auf welches Glück, welche Freiheit und Kühnheit er stieß, wenn die Kräfte seiner Seele zu wirken begannen. Sein Leben glitt ab, wenn er, der Taube, zu hören begann.“ Die zeitlosen, völlig unpolitischen Gegenstände der Ästhetik übersetzte er dabei in die Sprache der Musik. Mit ihm vergleichen lässt sich allenfalls noch Michelangelo – in beiden war, so Burschells Fazit, die gleiche Kraft lebendig gewesen, „der nämliche titanische Trotz, sich selbst zu besiegen und für alle Zeiten gültige Schönheit zu schaffen.“

Die Teilnahme Shaws macht deutlich, dass sich der Jubilar einer hohen Wertschätzung auch auf internationalem Parkett erfreuen konnte. Zur Feder gegriffen hatte mit Shaw ein Schwergewicht der zeitgenössischen Weltliteratur.<sup>221</sup> Erst ein gutes Jahr zuvor, im Dezember 1925, war sein bühnenliterarisches Lebenswerk mit dem Nobelpreis honoriert worden. Dass er auch einen äußerst kenntnisreichen Artikel über Persönlichkeit und Werk eines der großen Genies der Musikgeschichte zu verfassen imstande war, mag allenfalls die verwundern, die ihn auf seine internationalen Erfolge als Theaterautor reduzieren. Schon früh aber war er auch mit der Welt der Musik vertraut geworden: Zwischen 1885 und 1900, nach den ersten Misserfolgen als Romanautor, hatte er bei der *Dramatic Review* und *The Star* als Musikkritiker unter Vertrag gestanden, mit seinem „Wagnerbrevier“ hatte er sich darüber hinaus einen Namen als Musikschriftsteller gemacht.

Überschrieben ist Shaws Hommage mit nur einem Wort: „Beethoven“. Anders als sein Bekenntnis zu Wagner stellte die Referenz an Beethoven natürlich kein Politikum mehr dar. Beethoven war viel zu etabliert, als dass er die im Grunde daueraktuellen Debatten um die öffentliche Funktion der Kunst, um die ästhetische Legitimität der jeweiligen Avantgarde-Musik oder neue Formen ihrer Inszenierung derart hätte befeuern können, wie es Wagner und seiner Anhängerschaft über lange Jahre zweifelsohne noch gelungen war. Inhaltlich trägt die Hommage der Doppelbegabung ihres Autors Rechnung: Der Literat berauscht sich an Beethovens markantem Erscheinungsbild, an seinen grobschlächtigen Umgangsformen und seinem sanguinischen, nicht selten sogar cholerischen Temperament, der Musiksoziologe hingegen sorgt dafür, dass sich seine Referenz nicht im Anekdotischen verliert, sondern in den historischen Kontext des späten 18. und anbrechenden 19. Jahrhunderts eingebunden bleibt. Shaw interessierte sich, anders als Burschell, auch für den politisch sensibilisierten Geist hinter dem künstlerisch produktiven Genie. Das Beethovensche Lebenswerk begriff er als kritischen Kommentator des an Umbrüchen reichen Zeitalters von Französischer Revolution und Metternichscher Restauration. Dargestellt hat er den Jubilar in seiner charakteristischen Vielseitigkeit, als Mensch mit den Attitüden eines Titans, als Künstler, der die Musik trotz der Gipfelleistungen Händels und Bachs formal ein weiteres Mal zu revolutionieren verstand, und als Freigeist, der anders als Gluck, Haydn oder Mozart der aristokratischen Elite den Fehdehandschuh hinzuwerfen wagte.

---

221 Die Grundlage seines Weltruhmes verdankte Shaw nicht zuletzt einer aufmerksamen, unmittelbar nach 1900 einsetzenden Rezeption seiner dramatischen Arbeiten durch die deutschsprachige Bühne und ihr philologisches und publizistisches Umfeld: ihrer von Siegfried Trebitsch besorgten Übersetzungen ins Deutsche, den u. a. von Max Reinhardt geleiteten Inszenierungen in Berlin und deren Besprechungen durch Hermann Bahr.

Die biographischen Passagen klingen vertraut.<sup>222</sup> Shaw aber hätte seinen Marx nicht gewissenhaft genug gelesen, wenn er es Burschell gleichgetan und die gesellschaftskritische Semantik der Beethovenschen Musik einfach ausgeblendet hätte. Natürlich verfolgte der Bruch mit den für das Kompositionshandwerk über Jahrhunderte verpflichtenden produktionsästhetischen Prinzipien auch eine politische Intention – gebrochen hat Beethoven nämlich auch mit den eingeschliffenen Rezeptionsgewohnheiten der feudal geprägten Wiener Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Der „Tumult“ seiner Musik,

„diese absichtliche Unordnung, dieser Hohn, diese unbekümmerte und triumphierende Missachtung üblicher Umgangsformen waren es, die Beethoven von den großen musikalischen Genien des feierlichen siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts unterschied. Er war eine Riesengewecke in jenem Unwetter des menschlichen Geistes, den die französische Revolution hervorgebracht hatte.“<sup>223</sup>

Mit dem Stichwort der Revolution ist die Brücke zum ideengeschichtlichen Teil der Hommage geschlagen. Beethoven erscheint darin als Totengräber der alten höfischen-aristokratischen Nonchalance und als Avantgardist einer neuen bürgerlich-demokratischen Ernsthaftigkeit. Was ihn von der Generation seiner Lehrer und Vorbilder in erster Linie trennte, war die Erfahrung der Revolution. Noch Mozart verband mit dem Lebensstil der Feudalaristokratie ein spielerisch unbefangenes Verhältnis, der Komponist der „Jupiter-Sinfonie“ wusste sich „in Gegenwart von Königen und Aristokraten“ tadellos zu benehmen, Beethoven indes sei immer „ein ungeleckter Bengel“ geblieben. Haydn schien in Lebensstil und Auftreten mit dem besten Landedelmann seiner Tage mithalten zu können, verglichen mit ihm war Beethoven, sein kurzzeitiger Schüler, „ein aufrührerischer Bohemien, ein Mann des Volkes.“ Paradoxerweise verfügte er gleichzeitig über ein ausgeprägtes sittliches Empfinden, moralischer Wankelmuth sei in seinen Augen „empörender Zynismus“ gewesen. Ein auf das Prinzip des Laisser-passer eingeschworener rheinischer Katholiken scheint er, folgt man der Darstellung Shaws, niemals wirklich gewesen zu sein, sein Vorbild fand er vielmehr in Händel, dem zur Church of England konvertierten Hallenser Lutheraner. Mozart aber musste er schon wegen des „Don Juan“ verachten. Geistige Kinder der Revolution waren Gluck und Haydn genauso wenig wie Mozart, dieser aber sei in Beethovens Augen schlimmer gewesen, „weil er

---

222 Die mentale Disposition, dank derer Beethoven das revolutionär Neue seiner Musik überhaupt erst hatte artikulieren können, fand ihren plastischsten Ausdruck Shaw zufolge in der Pose des Sterbenden, in der den Himmel gestreckten Faust. Gestorben sei Beethoven, „wie er gelebt hatte, Gott und dem Weltall Trotz bietend.“ Er habe „die Umgangsformen einer rücksichtslosen Dampfwalze“ gehabt. Auch um seine Kleidung habe er sich nicht gekümmert, genauso wenig „wie eine Vogelscheuche.“ Sein Klavierspiel und der Duktus seiner Kompositionen aber habe ihn trotzdem zu einer Institution der gehobenen Wiener Gesellschaft gemacht. Zwar habe es mit Bach und Händel zwei Geister gegeben, die noch weitaus mächtiger gewesen seien als Beethoven, ihm aber gebührt ganz fraglos die Trophäe für die größte Ungestümheit. Mit ihr schien er sich eine schier absolute Souveränität erworben zu haben – „[n]iemand außer Beethoven konnte Beethoven beherrschen.“

223 Seine Eigenwilligkeit unter Beweis gestellt hat Beethoven aber genauso bei der Anordnung der Sätze einer Symphonie oder beim Aufbau eines Einzelsatzes: Kein anderer Komponist habe seine Hörer jemals „in so vollständige Sentimentalität durch die zarte Schönheit seiner Musik getaucht und sich mit höhnischem Trompetengebläse über ihre Narretei lustig gemacht.“

mit Moralbegriffen tändelte, indem er das Laster ebenso zauberhaft in Musik setzte wie die Tugend.“ Mozart sei sein Lebtage „ein Höfling in Kniehosen“ geblieben, Beethoven dagegen „ein Sansculotte“ mit ausgeprägtem Hang zum Puritanismus.

Das kompositionstechnisch innovative Moment des Beethoven-Werks hat Shaw in der Befreiung der Musik aus den Fesseln ihrer Musterhaftigkeit gesehen. Die Musik des 18. Jahrhunderts sei nichts anderes gewesen als Tanzmusik. Schon Mozart hatte deren konventionsdiktierter Grenzen ausgereizt, wenn auch selbst noch nicht gesprengt. Erst Beethoven schien die Möglichkeit erkannt und systematisch genutzt zu haben, die Musik von der Auflage ihrer Choreographierbarkeit zu befreien und sie zu einem Spiegel der individuellen Innenwelt und damit natürlich auch zu einem Ventil von „Gemütsregungen“ zu machen. An den überlieferten Mustern hat auch er sich orientiert, allerdings lud er

„ihnen eine solche überwältigende Last menschlicher Tatkraft und Leidenschaft auf, jene höchste Leidenschaft inbegriffen, [...] dass er nicht nur mit der Symmetrie dieses Musters den Teufel spielte, sondern es auch unter dem Sturm der Empfindung unmöglich machte, zu bemerken, dass es überhaupt ein Muster ist.“

Die Klänge der fünften Symphonie, der Pathétique Sonate oder der Razumovsky Quartette haben das Barock- und Rokokozeitalter und das mit seiner „altmodische[n] Tanzmusik“ verbundene, zutiefst elitär-dekadente Weltbild nach Shaws Einschätzung überwinden geholfen. Mit dem Dreiklang aus offensiver Autoritätskritik, puritanischer Sittenstrenge und individuellem Gefühlsengagement schien Beethoven, dem Deutschen, die Grundmelodie der bürgerlichen Moderne gelungen zu sein.

Wo es darum ging, das historische Verdienst des Schöpfers der „Missa solemnis“ zu gewichten, herrschte Einigkeit zwischen den Autoren: Geschlagen hat er mit seiner Musik eine Brücke zwischen einer genialisch-revolutionären Ästhetik und dem Ethos der Aufklärung. Shaw allerdings ist der einzige, der die Bedeutung des Radios für die Verbreitung und Popularisierung der Botschaften der Beethovenschen Musik gewürdigt hat. Ein gutes Jahrhundert nach ihrer Komposition schien sie im Hörfunk ein adäquates Medium gefunden zu haben, dank seiner Multiplikatorenfähigkeit würden sie „Millionen musikalischer Neulinge“ fortan zeitgleich hören können, viele von ihnen „in diesem Gedächtnisjahr“ zum ersten Mal überhaupt. Verhindern konnte ihre massenhafte Distribution allerdings nicht, dass Autoritätskepsis, Tugendhaftigkeit und Emotionalität, der Dreiklang also, den Shaw mit Beethovens Musik verbunden hatte, nur wenige Jahre später in ungezügelter Hass gegen die parlamentarische Demokratie und ekstatischen Nationalismus umschlugen. Auch diesen Klimawechsel dürfte

Thomas Mann gemeint haben, als er Kretzschmar über die Vollendung und Überwindung der Sonatenform sinnierten ließ.

### III.2.3 Der Chefdramaturg der Aufklärung. Zum 200. Geburtstag Gotthold Ephraim Lessings

Am 22. Januar 1929 beging man den 200. Geburtstag Gotthold Ephraim Lessings, eines weiteren kanonisierten Hauptakteurs der deutschen Geistes- und Kulturgeschichte. Es ist die Epoche der literarischen Aufklärung, mit der die Nachwelt seinen Namen vor allem assoziieren dürfte. Beethoven, der gerade zehn war, als der Autor der „Emilia“ und des „Nathans“ starb, sollte manches mit ihm verbinden, der antifeudalistische Reflex, der Wille zur gattungsformalen Vollendung, ganz sicher auch der Glaube an ein religiös gespeistes, dabei aber niemals dogmatisch auftretendes Ethos. Ein Vorkämpfer aufgeklärter Ideale war jeder der beiden, Beethoven auf den Gebieten der Musik, Lessing auf denen der Dichtung, eines Mediums, mit dem sich politische Botschaften natürlich besser kommunizieren und popularisieren ließen, das eben deshalb aber auch den Argwohn der Zensoren weitaus eher weckte als die Musik.

Für die vorliegende Arbeit ist Lessing in gleich mehrfacher Hinsicht interessant. Zum einen war er Journalist. Erlernt hatte er sein Handwerk im Berlin der Jahre um 1750, in einer Zeit, in der sich, befördert durch Friedrich II., die ersten Ansätze einer pluralistischen Presselandschaft zu entwickeln begannen.<sup>224</sup> Zum zweiten war er Kulturtheoretiker und -organisator. Erinnerung sei an dieser Stelle nur an sein in die Hamburger Jahre fallendes Bemühen um die Einrichtung eines deutschen Nationaltheaters, einer exponierten Stätte der geistigen Selbstvergewisserung des emanzipierten Bürgertums. Zum dritten schließlich war er ein leidenschaftlicher Debattant. Sein Lebtage pflegte er den gedanklichen Austausch mit anderen großen Geistern seiner Epoche, von Moses Mendelssohn über Carl Philipp Emanuel Bach bis hin zu Friedrich Nicolai. Kurzum: Er war, wie Jasper schrieb, der „erste ‚freischwebende Intellektuelle in Deutschland.“ (Jasper 2001: 9) Auch wenn sein Name oben, im Zusammenhang mit Habermas' „Strukturwandel“, noch nicht gefallen ist, war Lessing im Deutschland des 18. Jahrhunderts zweifellos einer der wichtigsten Katalysatoren des Prozesses der Etablierung einer kritischen Öffentlichkeit. Zu beschleunigen versucht hatte er ihn zumal mit dem massenorientierten publizistischen und theaterliterarischen Teil seines Werks. Dieses Werk war freilich auch ein Spiegel der Widersprüche der Epoche, in der es entstand. Als solches dokumentierte es „die Misere des 18. Jahrhunderts, die Diskrepanz zwischen der gesellschaftlichen

---

<sup>224</sup> Vgl. dazu das Kapitel „Berliner Presseklub um 1750“ der Lessing-Biographie von Hildebrandt, S. 106-113.

und geistigen Situation des Bürgertums, die Konfrontation des Individuums mit dem religiösen Dogma.“ (ebd.) Einstweilen sollten sich die alten Kräfte des Absolutismus noch als äußerst resistent erweisen.

Für einen Staat, dessen Verfassung „so stark durch die Vorstellungen des bürgerlichen Liberalismus geprägt wurde“ (Kolb: 20) und dessen Verfasstheit so fragil war wie die der Weimarer Republik, musste Lessing, der intellektuelle Lichtquell des politisch eher dümmrigen Deutschland des mittleren 18. Jahrhunderts, zu einem wichtigen Bezugspunkt werden. Mit der Präsenz des Jubilars in der Weimar-deutschen Presse des Jahres seines 200. Geburtstags hat sich die 1980 erschienene Studie des Halle-Wittenberger Literaturwissenschaftlers Dietmar Wenig beschäftigt.<sup>225</sup> Dass sie, obwohl sich ihr Verfasser auf den Lessing-Geburtstag beschränkte, einen Umfang von gut dreihundert Seiten erreicht hat, demonstriert, wie gewaltig die Resonanz war, auf die das immerhin in die Phase einer relativen politischen und ökonomischen Stabilität fallende Jubiläum stieß. Pionierarbeit leisten kann die vorliegende Arbeit mit der Auswertung publizistischer Referenzen an den Autor des „Nathans“ also nicht mehr. Übergehen will sie den Lessing-Jahrestag aber auch nicht – dafür ist das historische Eigengewicht des Jubilars viel zu hoch.

Die Agenda, mit der sich Wenig an die Sichtung des Quellenmaterials gemacht hat, klingt durchaus vertraut. Auch er hat die Absicht, einen Beitrag zur „Wirkungsgeschichtsforschung“ vorzulegen, zu einer Teildisziplin, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, „die Nachwirkung eines Autors (Lessings) anhand von konkreten Äußerungen späterer Autoren“ (Wenig: 6) zu beschreiben. Auch er will dabei „in erster Linie nicht den beurteilten Autor (Lessing) untersuchen, sondern die ihn beurteilenden Autoren.“ (ebd.) Und auch Wenig versucht, „eine werkimmanente Nachwirkung [auszuklammern], die sich auf ästhetisch-künstlerische Gemeinsamkeiten der dichterischen Werke des wirkenden und des rezipierten Autors bezieht.“ (ebd.) Obwohl sie, ungeachtet ihrer hohen Zahl, nur eines von vielen Kapiteln der Geschichte der damaligen Publizistik bilden, sucht auch Wenig auf der Grundlage der zeitungspublizistischen Quellen seiner Arbeit herauszufinden, „wie die Zeit der Weimarer Republik (1929) an Lessing und an Lessings Zeit gemessen wird [...].“ (7) Den historischen Kontext der ausgehenden 1920er Jahre behält auch er bei der Auswertung der Texte stets im Blick. Geprägt sei diese Zeit von immer schärfer werdenden „politisch-ideologischen Auseinandersetzungen“, die, so die Bewertung, für „die Rezeption Lessings auf kulturpolitisch-literarischem und weltanschaulich-philosophischem Gebiet“ (3) eine bedeutende Rolle gespielt hätten. Am Ende muss Wenig einräumen, dass sich ein einheitliches Bild des Kamenzer Pfarrerssohns kaum wirklich

---

225 Wenig, Dietmar: Zur Rezeption Gotthold Ephraim Lessings in der deutschen Publizistik des Lessingjahres 1929.



hat rekonstruieren lassen: „Aufgrund der sehr verschiedenen ideologischen Positionen der Autoren“ habe sich ein Gesamtbild ergeben, „das viele Nuancen und Schattierungen aufweist, da es sich aus den spezifischen Lessingbildern der einzelnen Autoren mosaikhaft zusammensetzt.“ (7)

Aufmerksamkeit gebührt schließlich noch Wenigs Einordnung des Lessing-Geburtstags in den Kontext einer in die Jahre der Weimarer Republik fallenden ganzen Serie von Großjubiläen. Den Vergleich mit dem Klopstock-Jahr 1924 und dem Goethe-Jahr 1932 scheint das Lessing-Jahr 1927 nicht scheuen zu müssen. Einem zum fraglichen Zeitpunkt „relativ demokratischen, hochentwickelten Zeitungswesen“ bot es einen Anlass, sich an „einer starken publizistischen Erscheinung wie Lessing“ (1) weiter zu festigen. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit habe ganz eindeutig Lessings Biographie gestanden; verknüpft gewesen sei mit der Fokussierung seines Lebens allerdings auch eine „gewisse[] Unterbewertung seiner Werke [...]“. (11) Thematisiert wurden innerhalb dieser „biographisch-personalen Priorität“ wiederum vor allem weltanschauliche Fragen wie die nach der „Relation Rationalität-Irrationalität“ (ebd.). Die vorliegende Arbeit will sich auf die Sichtung der Beiträge in den beiden großen überregionalen Blättern BBC und VZ beschränken (BBC Jg. 61, Nr. 33, 1. Beilage, 20. 1. 1929/VZ Nr. 18, Unterhaltungsblatt, 22. 1. 1929). Im Mittelpunkt dabei steht, ähnlich wie schon im Falle Beethovens, eine ihren hohen moralischen Ansprüchen genügen wollende Künstlerpersönlichkeit.

Einer der Laudatoren des BBCs ist bereits im Rahmen der Beethoven-Würdigungen in Erscheinung getreten: Friedrich Burschell. Aus literaturgeschichtlicher Sicht bedeutet die Hinwendung des sattelfesten Jean-Paul-Experten zu Lessing einen nicht ganz unbeträchtlichen Perspektivwechsel. Was beide, Lessing und Jean Paul, verband, war ihre antifeudalistische Grundhaltung, was sie voneinander trennte, waren drei historisch äußerst bewegte Jahrzehnte an Lebenserfahrung. Anders als der bereits 1781 verstorbene Lessing wurde Jean Paul Zeitzeuge des Sturms auf die Bastille, aber auch des Umschlags der Revolution in den Guillotismus der Jakobiner. Er war mit Goethe und Schiller persönlich bekannt, blieb ihrer literarisierten Idolatrie des klassischen Griechenland gegenüber allerdings auf Distanz. Die kritische Auseinandersetzung mit dem Humanitätsideal der Weimarer Klassik war es auch, in der er seinen Begriff von Bürgerlichkeit entwickelte – das wohl prominenteste Ergebnis dieser Auseinandersetzung war der „Titan“, einer seiner beiden in den Jahren nach 1800 vorgelegten Bildungsromane. Das Konzept von Bürgerlichkeit, das Lessing zu einem konstitutiven Moment seines literarischen, literaturkritischen und -ästhetischen Werks gemacht hatte, hatte sich dagegen noch nicht vor dem historischen Erfahrungshorizont einer Revolution behaupten

müssen. Dennoch ist es vor allem der Autor der „Emilia“ und des „Nathans“, der, zumal aus der Perspektive nachgeborener Generationen, mit den politischen, sozialen und moralphilosophischen Anliegen des Bürgertums in Verbindung gebracht wird.

Auch „Gotthold Ephraim Lessing“, Burschells Beitrag für den BBC, legt Zeugnis davon ab. In Lessing habe sich, so der Autor mit einer hier eher überraschenden Reminiszenz an Marx, das „Klassenbewusstsein der erwachenden, auf eigene Füße sich stellenden Bürgerschicht“ gemeldet. Burschells Text gelingt es, die Passagen, in denen sich Lessings Karriere als Dichter, Kritiker und öffentliche Instanz nachgezeichnet finden, mit denen der Analyse des gedanklichen Gehalts seiner literarischen Arbeiten auszubalancieren. Gesetzt hat er dabei zwei Akzente: den einen auf die lokale Unbeständigkeit, den anderen auf den mitunter bis zum Selbstwiderspruch gesteigerten Hang zum Ausgleich der Extreme.

Zum bürgerlichen Verlässlichkeitsideal scheint gerade ein ausgeprägter Wandertrieb nicht wirklich zu passen. Lessing sei, „[b]ei aller Gründlichkeit und Solidität“ seiner schriftstellerischen Arbeit, immer „auf dem Sprung“ gewesen. Wo immer er sich aufgehalten habe, hat seine Heimat nicht sein dürfen. Während des Siebenjährigen Kriegs beispielsweise galt er „in Sachsen als Preuße und in Preußen als Sachse.“ Was sich für andere zu einem veritablen Identitätsproblem ausgewachsen hätte, schien für Lessing zu einer intellektuell stimulierenden Alltagserfahrung geworden zu sein. „Seine Unstetheit“, so die Bilanz der nach der Fertigstellung von „Miss Sara Sampson“ einsetzenden Wanderjahre, „wird produktiv, seine Bewegung sicherer, sein Ton immer knapper, eigener und sorgloser, [...] dem Wechsel vertrauend, reift er zum prächtigen Mannsbild, das wir kennen.“ Ähnlich kompliziert verhält es sich mit der permanenten Revision aufgeklärter Standpunkte. So habe Lessing einen Einakter seiner frühen Schaffensperiode in den Dienst des Abbaus von Vorurteilen gegenüber den seinerzeit auch rechtlich noch diskriminierten Juden gestellt, im selben Jahr aber, „als wolle er sich gegen die Meinung wehren, dass hier ein [...] Aufklärer spreche“, ein Stück vorgelegt, dass die moralische Überlegenheit „eines werttätig Frommen“ gegenüber einem prinzipienlosen Freigeist auf die Bühne bringt.<sup>226</sup> Burschell erkennt im Meinungspluralismus, der sich in der konsekutiven Abfassung dieser beiden frühen Stücke manifestiert, das Grundmuster der Werke der Reifezeit. Lessings „ambivalente[s] Verhalten“ habe sich seither nicht mehr geändert, das dramaturgische Prinzip des Sowohl-als-auch biete einen „Schlüssel zu den späteren Rätseln“, über die sich „so viele kluge Leute den Kopf zerbrachen.“ Genauso wie schon der junge habe auch der späte Lessing „keinen anderen Standpunkt [vertreten] als einen stets auf der Lauer liegenden, voraussetzungslosen Widerspruch [...].“

Obwohl er diesen Widerspruch durchaus auch gegen die eigenen Positionen einzusetzen bereit war, hatte Lessing ihn ursprünglich für die Großoffensive gegen die Wahrheitsansprüche einer absolutistischen Politik, der kirchlichen Orthodoxie und eines klassizistischen Theaterideals formuliert. Näher eingegangen ist Burschell vor allem auf die Pionierarbeit des Jubilars auf dem Gebiet der Bühnenkritik. Bereits mit dreißig Jahren sei er „der größte europäische Kritiker“ gewesen. Lessing erst habe „die Kritik geschaffen mit seinem Blick für das Wesen, seiner schmerzhaften Kenntnis des Metiers, seinem unablässigen Prüfen, Eingehen, Vergleichen [...]“. Damit ist Burschell beim oben bereits angesprochenen „Klassenbewusstsein der Bürgerschicht“, einem politisch-gesellschaftlichen Standpunkt, den Lessing selbst erst in den Jahren nach der „Sara“ bezogen zu haben schien. Es war vor allem die Kritik, die sich als eine solide Vorschule des bürgerlichen Selbstbewusstseins erweisen sollte, es war das Theater, mit dem sich das Bürgertum Einfluss auf die gesellschaftliche Entwicklung zu verschaffen suchte – „[a]us den Mitteln der Literatur, auf den Brettern der Bühne“ seien die Waffen geschmiedet gewesen, „die versteckt oder offen treffen können.“

Folgt man Burschell, so war es in erster Linie die Erfahrung der Einsamkeit, durch die sich Lessings Kreativität über lange Jahre stimuliert sah. Den Versuchungen einer Introspektion oder einer Transzendierung der Wirklichkeit erlag er nicht, von ewiger Wahrheit zu sprechen habe er den Schwärmern überlassen, das Eigentliche „kann man doch nicht sagen, oder es ist zu sehr bloß innerlich.“ Erst die kurze Ehe mit Eva König scheint dem Lessingschen Werk eine neue Handschrift verpasst zu haben, erst jetzt sei „tiefer, ungeahnt herrlicher Friede und Geborgenheit über den ruhelosen Mann“ gekommen. Seinen Kampf gegen die Torturen des aufgeklärten Absolutismus und „gegen das damals hemmendste Bollwerk, die klerikale Präponderanz“, habe er nunmehr gelassen und heiter fortgesetzt. Was Lessing nach dem frühen Tod seiner Frau noch zu Papier gebracht hat, fasst Burschell mit drei Stichworten zusammen: „Gefasstheit, Überwindung, Sieg des Geistes“. Sie fügen sich zur Devise eines Lebens, das seine historische Singularität nicht zuletzt der Tatsache verdankt, dass es die Beschwerden des persönlichen Mikro- und politisch-gesellschaftlichen Makrokosmos durch eine Kombination von literarischer Genialität und ausgeprägtem Fortschrittsoptimismus erträglich zu machen verstand. Als diesen Fels in der Brandung des eigenen Lebens und der eigenen Zeit hat Burschell Lessing dargestellt.

Der zweite Beitrag trägt den Titel „Der aktuelle Lessing“. Dass er den biographischen Aspekt völlig übergeht und sich stattdessen auf die dramaturgie- und schauspieltheoretischen Leis-

---

226 Mit dem erstgenannten Stück ist das Lustspiel „Die Juden“ gemeint, 1749 entstanden und im selben Jahr durch die Neubersche Theatertruppe uraufgeführt, mit dem zweiten der Fünffakter „Der Freigeist“, ein gleichfalls 1749 entstandenes, zum Genre der sächsischen Typenkomödie gehörendes Drama.

tungen des Jubilars konzentriert, ist kein Zufall – sein Autor ist Leopold Jessner. Eröffnet hat er seine Zeilen mit einer expliziten Würdigung der „unvermissbaren Werte[]“ der einen der oberen Ränge im Kanon der Nationalliteratur besetzenden Lessingschen Dramen von der „Minna“ über den „Nathan“ bis hin zur „Emilia“. Als eigentliche historische Leistung aber betrachtet Jessner die Versuche des Theoretikers Lessing, dem Theater durch eine systematische Abgrenzung gegen die anderen Gattungen der Kunst den Status einer dauerhaften Autonomie zu sichern. Zu diesen Versuchen gehört vor allem die „Hamburgische Dramaturgie“ – mit ihnen habe der Jubilar die erste in deutscher Sprache formulierte „Philosophie des Schauspielers“ vorgelegt. An diesen von Lessing, dem „erste[n] deutsche[n] Kunstrichter des Theaters“, beschrifteten und hinterlassenen „dramaturgischen Gesetzestafeln“ habe zuletzt, so Jessner mit Blick auf die Befindlichkeit der zeitgenössischen Bühnenkunst, die „vornehmlich kritisch geartete Theatergeneration der Nachkriegszeit“ einen Halt gefunden. Dass man sich der Existenz dieser „Gesetzestafeln“ in den Jahren nach 1918 wieder zu erinnern begann, war kein kalendarischer Zufall: Die apokalyptischen Szenen des Weltkriegs waren es, unter deren Eindruck zahlreiche Vertreter des Bühnengewerbes mit dem Illusionstheater à la Max Reinhardt brachen und sich Lessing zuwandten, ein Paradigmenwechsel in der Geschichte des Inszenierungsstils, für den im Übrigen auch Jessner selbst verantwortlich zeichnete. Auch in puncto Funktionsbestimmung der Bühnenkunst hat Lessing aus Sicht des Laudators Pionierarbeit geleistet: Seine Beiträge zu Theorie und Ästhetik hätten das Theater in einen Gegenstand und damit letztlich auch in ein Medium der Zeitkritik verwandelt. Die Fragen, die sie formuliert und anschließend zu lösen gesucht hätten, seien derart aktuell, dass sie beinahe ausnahmslos „das Datum 1929 tragen könnten.“

Verfasser einer weiteren Hommage ist Heinrich XLV. Erbprinz Reuß. Auch der Sprössling einer genealogisch bis ins frühe 12. Jahrhundert zurückverfolgbaren, in Weida, Plauen und den östlichen Landesteilen des heutigen Thüringen ansässigen Adelsdynastie hatte, aus dem Weltkrieg heimgekehrt, sein Leben der Bühnenkunst verschrieben.<sup>227</sup> Überschieden hat er seinen Beitrag für die VZ mit dem Titel „Lessings Forderung 1929“. Gewürdigt findet sich darin vor allem das vermeintlich stählerne Kämpfernaturell des Jubilars. Jessners Zeilen waren eine Hommage an einen originellen Geist und konstruktiven Reformen. Diejenigen Reuß' aber bestimmt die Klangfärbung der Klage, einer Klage über eine immer stärker werdende Einschränkung der künstlerischen Autonomie des Theaters durch externe Faktoren, durch Politik, Theaterkritik, publizistisch instrumentalisierten Publikumsgeschmack und wirtschaft-

---

227 Die Zäsur, die der Übergang von der Monarchie zur Republik der institutionellen Gestalt der deutschen Theaterlandschaft bescherte, hatte auch vor dem familieneigenen Reußischen Hoftheater in Gera nicht Halt gemacht: Aus ihm wurde 1918, mit der Umwandlung des Fürstentums der jüngeren Linie Reuß in einen zwei Jahre später im Land Thüringen aufgehenden Freistaat, das Stiftungstheater des Fürsten Reuß. Der Erbprinz (1895 – 1945) selbst fungierte seit 1923 als Leiter der dramaturgischen Abteilung.

liche Rationalisierungszwänge. Was sich hier, beinahe Satz um Satz, entlädt, ist der Unmut des Verfassers über die kulturindustriellen Begleit- und Folgeerscheinungen einer ihren historischen Zenit erreichenden Moderne. Nur einem könne es gelingen, das Theater aus dem Chaos, in das sie es gerissen hat, zu führen: „dem Lessing des 20. Jahrhunderts“. Diese Erlösungsperspektive hat Reuß' Raisonement über die zunehmende Fremdbestimmung der Bühnenkunst durch die Gesetze von parlamentarischer Demokratie, freiem Markt und publizistisch forcierter Meinungsbildung eine eschatologische Note verpasst.

Der historische Lessing sieht sich dabei in die Montur eines Mischwesens aus Kirchenlehrer und Messias genötigt. Er sei, so bereits die einleitenden Sätze, „eine der größten, klarsten, stoßkräftigsten geistigen Persönlichkeiten“ überhaupt. Wer der Krise des Gegenwartstheaters Herr werden will, müsse versuchen, die „Ideen, Gesetzmäßigkeiten, die Forderungen Lessings“ auf die gegenwärtigen Verhältnisse „anzuwenden“ und „zu beleben.“ Die Probleme, mit der sich ein Theaterleiter zweihundert Jahre nach der Geburt des Autors des „Nathans“ und zehn nach Gründung der Republik konfrontiert sieht, umreißt Reuß wie folgt: Er sei

„effektiv nicht mehr in der Lage, zwischen den Wünschen und Bedrohungen von Parteien, Ausschüssen, Kritikern, Publikumserlassen, zwischen Snobismus, Mode und Prominenz, zwischen wirtschaftlichen, sozialen und künstlerischen Forderungen, zwischen Reaktion, Evolution und Revolution überhaupt noch einen klaren Blick zu bewahren“.

Der „Lessing des 20. Jahrhunderts“ müsse eine Persönlichkeit sein,

„die, mit allem vertraut, mit allem innerlich verbunden, mit dem Blick für die Zeit und über die Zeit hinaus, mit der Stoßkraft seltenen, dann aber sicheren Eingreifens, mit dem unbedingt treffenden Blick der Vernichtung, und dem Elan, der Stagnation, Rückschritte überwindet [...]“.

Dieser Deutero-Lessing müsse „über und mit“ dem Intendanten, dem Theater und der Zeit sein. Errichtet werden muss ihm eine Art „geistiger Verkehrsturm“, von dem aus sich „das Labyrinth Theater“ endlich vollständig überblicken lässt. Nachzukommen hätte er der „Forderung einer geistigen Monarchie, über das nervöse Zwitterwesen Theater gesetzt“, ein Ansinnen, das vor dem Hintergrund einer sich gerade konsolidierenden parlamentarischen Demokratie natürlich ähnlich brisant anmutet wie Heinrich Manns in seinem Brief an Stresemann formulierte Forderung nach einer Diktatur der Vernunft.

Ernsthaft anzufechten scheint Reuß diese Brisanz nicht. Im Gegenteil: Er unterstellt den Institutionen Staat, Presse und Theater sogar ein ausgeprägtes Interesse daran, das „Chaos widerstreitender Forderungen von satten Götzen und snobistischen Bannerträgern“ durch die Installierung eines charismatischen geistigen Monarchen, einer „richtig gewählte[n] und richtig eingesetzte[n] Persönlichkeit“ schnellstmöglich zu beenden. Natürlich soll eine Charakte-

risierung wie diese den Eindruck erwecken, die Verursacher des Chaos seien aus demselben Holz wie schon die Duodezaristokraten des mittleren 18. Jahrhunderts. Auch wenn er mit den gleichen intelligiblen Waffen, derer sich schon Lessing bedient hatte, ausgetragen würde, wäre der Kampf gegen die Auswüchse des modernen Meinungs- und Kompetenzpluralismus mit dem gegen den vorrevolutionären europäischen Absolutismus schlichtweg nicht vergleichbar. Dass es ausgerechnet Lessing ist, der hier zur Ikone eines geisteselitären Antimodernismus stilisiert wird, ist nicht ohne historische Pikanterie. Sein aufgeklärtes Projekt sei als unvollendet, wenn nicht gar als gescheitert zu betrachten – soviel steht auch für Reuß fest. Ein „endgültiger Beweis gegen ihn“ sei das freilich noch nicht. Einem zeitgenössischen Lessing also böte sich die Chance eines neuen Anlaufs. Erfüllt hätte er im Erfolgsfall eine wahrhaft historische Mission. Dass der Lessing-Erbe das Theater vor einer Entwicklung schützen soll, die ohne seinen Ahnherrn so sicher kaum stattgefunden hätte, scheint Reuß nicht bedacht zu haben.

Dem Doyen der klassizistischen Ästhetik hat sich die Hommage Curt Glasers verschrieben. Auch in seinem Fall war die Wahl eines Themenschwerpunkts kein Zufall: Glaser hatte einen kunstgeschichtlichen Background.<sup>228</sup> Welchem Werk er sich widmen will, verrät bereits der Titel seines Beitrags: „Lessings ‚Laokoon‘“. Erschienen war der erste Teil von „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ 1766, neben der „Hamburgischen Dramaturgie“ und den „Briefen, die neueste Litteratur betreffend“ gehört er zu Lessings am stärksten rezipierten Schriften über die theoretischen Grundfragen von Kunst und Literatur. Zu Papier gebracht worden war er in der Auseinandersetzung mit den kunsttheoretischen Positionen Johann Joachim Winckelmanns, einem der geistigen Anstifter des Griechenlandenthusiasmus der Weimarer Klassik. Das Buch verfolgte die Intention, die streckenweise stark perforierte Mauer zwischen der Dichtung auf der einen und Malerei und Plastik auf der anderen Seite zu rekonstruieren und damit die innere Ordnung des vorbarocken Gefüges der Gattungen der Kunst wiederherzustellen.<sup>229</sup>

Ein derart puristischer ästhetischer Ansatz dürfte in einer Zeit, für die der intermediale Austausch innerhalb eines erweiterten Gattungsspektrums längst zur Normalität geworden ist, reichlich anachronistisch anmuten. Glaser sieht das nicht viel anders. Sein Beitrag ist eine Hommage mit zahlreichen adversativen Einschlügen. Die epochale kulturhistorische Bedeu-

---

<sup>228</sup> Bis Mitte der zwanziger Jahre fungierte Glaser (1879 – 1943) als Kustos am Berliner Kupferstichkabinett, 1926 übernahm er den Posten des Direktors der dortigen Staatlichen Kunstgewerbebibliothek. Glaser war überdies ein ausgenommen produktiver Publizist. Die Liste seiner Veröffentlichungen verzeichnet Studien über die Geschichte der bildenden Kunst des ostasiatischen Raums genauso wie Beiträge über die altdeutsche Malerei, darunter die viel beachtete Monographie „Hans Holbein der Ältere“ (1908).



tung des „Laokoon“ wird darin nicht bestritten, die Plausibilität seines gedanklichen Gehalts rund anderthalb Jahrhunderte nach der Erstveröffentlichung allerdings eher in Zweifel gezogen. Seine Generation habe, so Glaser gleich zu Beginn seiner Einlassung, die Lessingsche Studie in ihren Jahren am humanistischen Gymnasium noch „als die unfehlbare Bibel aller Kunstkenntnis“ rezipiert. Diesen Infallibilitätsanspruch haben die formalen und technischen Innovationsschübe zumal innerhalb der bildenden Kunst im Laufe der zurückliegenden Jahrzehnte annulliert – den veränderten Arbeitstechniken und Sehweisen, wie sie in der Romantik, in Impressionismus oder Kubismus hervorgebracht wurden, konnte er auf Dauer nicht standhalten. Unter einem epochengeschichtlichen Aspekt kann die Bedeutung von Lessings Studie allerdings kaum überschätzt werden. Ihrem Autor nämlich schien es gelungen zu sein, sie zum Katalysator einer kulturgeschichtlich nachhaltigen Zäsur zu machen: Der „Laokoon“ sei, so die These, „eine erste entscheidende Absage des aufsteigenden Klassizismus an die sinkende Welt des Rokoko“ gewesen, wer ihn heute lese, werde „stärker als die bleibende Wahrheit ästhetischer Gesetze [ihre] zeitgeschichtliche Bedingtheit“ empfinden.

Lessings Ästhetik also steht, so die Kernthese des Textes, „am Eingang jener Epoche der Künste, die unser eigenes Zeitalter bedeuten, an einer Grenzscheide, die alle Vergangenheit von jener Gegenwart sondert“, die bis ins 20. Jahrhundert anzudauern scheint – daher ihre Aktualität. Wie gewaltig der Schritt war, den sie gemacht hatte, sucht Glaser in einem knapp gehaltenen Rückblick auf das Jahrhundert vor der Niederschrift des „Laokoon“ zu illustrieren. Es war das Zeitalter, in dem das Barock die Binnengrenzen des Gattungsgefüges zu überwinden trachtete; im Blick hatte es dabei das Ziel, Dichtung, Malerei und Plastik „endlich zu der gewaltigen Symphonie eines Gesamtkunstwerkes zusammenzuschmelzen.“ Erst der Klassizismus bereitete dieser gattungsästhetischen Nonchalance ein Ende. In Deutschland konnte die neue Stillehre auf gleich zwei Persönlichkeiten mit genialischer Ausstrahlung setzen: „Ihr Historiker [...] war Winckelmann, ihr Ästhetiker Lessing.“ Letzterer hatte es sich mit dem „Laokoon“ zur Aufgabe gemacht, die künstlerische Produktivität wieder auf eine durch und durch rationale Basis zu hieven und „dem schweifenden Gefühl [dabei] von neuem den sondernden Verstand“ entgegenzusetzen. Der Gefallen, den er den Einzelkünsten damit tat, scheint kaum hoch genug veranschlagt werden zu können: Indem er jeder von ihnen die ihr eigene Regel vorschrieb, wies er ihr den Punkt, von dem sie zu neuer Freiheit sich zu entfalten vermochte.“ Profitiert hat davon insonderheit die Dichtung, sie nämlich fand sich vom

---

229 Lessing war davon überzeugt, dass die Wirkung eines Kunstwerks in einem kausalen Verhältnis zu den formalen Besonderheiten der Gattung, der es angehörte, stand. Anstoß genommen hatte er deshalb vor allem an Winckelmanns von Horaz übernommener These, der zufolge der Gegenstand der poetischen Dichtung allein dann als schön zu bezeichnen sei, wenn man ihn, in Form eines Gemäldes oder einer Statue, auch visualisieren könne.

Zwang der Nachahmung der Malerei befreit und infolgedessen in den Rang einer Königin der Künste erhoben.

Um „die Klärung des Verhältnisses der verschiedenen Formen bildender Kunst“ scheint es Lessing, folgt man Glaser, Fachmann in diesen Dingen, nur noch in zweiter Linie gegangen zu sein. Dass sich der Jubilar auch noch einen methodischen Lapsus geleistet hat, indem er mit der aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert stammenden Laokoon-Gruppe der rhodischen Bildhauer Hagesandros, Polydoros und Athenadoros ausgerechnet das Werk einer „barocken Spätphase antiker Kunst“ zum Angelpunkt seiner Klassizismustheorie gemacht hat, findet darüber nur noch eine passant Erwähnung. Glasers Kritik wirkt alles in allem seltsam erratisch. Für die 1920er Jahre noch interessant zu sein, will er, wie oben bereits angedeutet, dem „Laokoon“ nicht mehr attestieren, längst nämlich seien die bildenden Künste „der Vormundschaft jener Gesetze, unter die der Laokoon sie hatte stellen wollen“, entwachsen. Mit Sätzen wie diesen bringt er seine Hommage um ihre gedankliche Stringenz. Er feiert den Jubilar in einer Zeile als Avantgardisten einer bis ins Jahr seines zweihundertsten Geburtstags andauernden Gegenwart und sieht seine Lehren in der nächsten von der historischen Entwicklung längst überholt. Mit derlei Widersprüchen lässt er den Leser allein. Eine Strophe mit einer expliziten Forderung nach einer Reaktivierung und Vollendung des Projekts der literarischen Aufklärung enthält sein Loblied auf Lessings präzisionsvernarnte Intellektualität, anders als das Reußsche, nicht mehr.

Dass auch die VZ Lessing würdigt, scheint mehr als geboten: Mit Anfang zwanzig war er ihr Mitarbeiter geworden. Am 18. Februar 1751 wurde er in der Nachfolge seines Veters Christlob Mylius Redakteur der *Berlinischen privilegierten Zeitung*. Überlassen hatte man ihm die Rubrik „Von gelehrten Sachen“. Im April desselben Jahres kam die monatlich erscheinende Beilage „Das Neueste aus dem Reiche des Witzes“ in seinen Zuständigkeitsbereich hinzu. (vgl. Hildebrandt: 124 und Jasper 2001: 99 ff.) Zwei Beiträge ihrer Ausgabe vom 22. Januar sind vor allem interessant: die von Arthur Eloesser und von Benno von Wiese.<sup>230</sup>

Mit Eloesser hat ein Redaktionsmitglied zur Feder gegriffen. Für die VZ gearbeitet hatte er bereits von 1899 bis zu ihrem Aufkauf durch den Ullstein Verlag 1914, vornehmlich als Literatur- und Theaterkritiker, seit dem Vorjahr des Lessing-Jubiläums ist er neuerlich bei ihr verpflichtet. Nach seiner Promotion bei Erich Schmidt hatte er eigentlich eine Habilitationsschrift über das bürgerliche Drama des 18. und 19. Jahrhunderts verfassen wollen, über eine

---

230 Nicht berücksichtigt sind im Folgenden die Beiträge von Thomas Mann und Georg Witkowski, Professor an der Universität Leipzig. Bei Mann handelt es sich um den Abdruck eines am Vorabend in der Berliner Akademie der Künste gehaltenen Vortrags, bei Witkowski um die nicht sonderlich aussagekräftige Interpretation einer Auswahl Lessingscher Fabeln.

Tradition also, an deren Gründung Lessing federführend beteiligt war.<sup>231</sup> Seine Referenz an Lessing fällt äußerst huldvoll aus. Ändern kann daran auch der provokant anmutende Titel – „War Lessing ein Dichter?“ – kaum etwas. Uneingeschränkt bejaht hat er diese selbst gestellte Frage nicht. Zu verfügen hat der Dichter seiner Ansicht nach nämlich über eine ganz bestimmte, gerade auch unter einem intellektuellengeschichtlichen Aspekt interessante Fertigkeit: Was ihn ausmache, sei „[d]och wohl die Fähigkeit, uns zu verwandeln, mit seinen Figuren verwandt zu machen, menschliche Brüderschaft mit ihnen herzustellen“. Orientiert hat sich Eloesser in seinem Beitrag am Zeitfaden der Biographie des Jubilars. Zwei Aspekte waren ihm dabei besonders wichtig: der Status und die Funktion der Dichtkunst im Zeitalter des Spätbarocks sowie der Wettbewerb mit Friedrich Gottlieb Klopstock um den Ehrentitel des „Messias“ der deutschen Dichtkunst.

Dem jungen Lessing lässt sich das Dichterprädikat noch nicht verleihen, Lessings erste eigenständige Versuche auf dem Gebiet der Verskunst schienen noch ganz der Poetologie der Barockdichtung verpflichtet.<sup>232</sup> Dass er „von einer mit Titeln freigebigen Zeit“ wegen seiner Lieder trotzdem „zum neuen Catull“ ernannt worden sei, überrascht den Laudator keineswegs, schließlich habe das Spätbarock in der Dichtkunst noch etwas gesehen, das seinem Verständnis nach „zur Repräsentation, zum Schmuck des Lebens“ gehörte. Sie war „ein zeremonieller Behang der Barockkultur“, eine Möglichkeit der Ornamentierung, die der Kritiker Lessing dieser niedergehenden Welt dereinst verweigern sollte – zu diesem Kritiker freilich musste er zunächst noch reifen. Auch dem, was er in seinen Studienjahren zu Papier brachte, verpasst Eloesser noch das Label der Anacreontik. Erst durch den Erfolg, den Klopstocks nach der Veröffentlichung der ersten Gesänge seines „Messias“ in den Jahren nach 1748 feiern konnte, schien sich Lessing herausgefordert und entwickelte ein eigenes, künstlerisch originäres Profil. Neben Klopstock sei Lessing „der Mann im Schatten“ gewesen. „[D]ass diese Lichterscheinung den ehrgeizigen jungen Menschen bedrückt und eifersüchtig“ gemachte habe, war menschlich sicher nachvollziehbar. Er floh nach Berlin – um dort, mit gerade fünfundzwanzig, seine „literarische Großmacht“ zu begründen. Fortan schien er das Kriterium der Qualität stärker zu gewichten als das der Quantität. Mit den vier Bühnenwerken, die in den Folgejahrzehnten entstehen und seinen Ruf als führender deutscher Repräsentant der literarischen Aufklärung begründen sollten, gelang ihm aus Eloessers Warte schließlich auch die Wandlung zum wahren Dichter.

---

231 Eloessers (1870 – 1938) Karrierepläne waren an der antisemitischen Personalpolitik des preußischen Staates gescheitert. Nach seinem ersten Engagement bei der VZ wechselt er in die Bühnenpraxis und wurde Dramaturg und Regisseur – am Berliner Lessing-Theater. Ab 1924 schrieb er für die Weltbühne, seit 1928 schließlich wieder für die VZ.

232 Dazu zählt Eloesser vor allem eine Hommage an einen fürstlichen Gönner, dem Lessing ein Stipendium verdankte.

Die Bilanz dieser zweiten, fast zeitgleich mit der Verpflichtung bei der *Berlinischen Privilegierten*, der späteren *Vossischen* beginnenden Lebenshälfte könnte respektvoller kaum ausfallen: „[D]urch Kritik, Beobachtung [und] Erfahrung“ habe Lessing etwas erreicht, das dem Genie sehr nahe komme. Die Reifezeit scheint ihn zu einem Pontifex im ursprünglichen Sinne des Brückenbauers gemacht zu haben. Ohne die übergeschichtliche Strahlkraft der „Emilia“ oder des „Nathans“ wäre die Welt des 18. Jahrhunderts, wäre das Zeitalter „der Aufklärung, der Tugend, der Vernunft, der unendlichen Verbesserung der Menschen“ dem 20. Jahrhundert womöglich ein Rätsel geblieben. Philosophiegeschichtlich ist Lessing sogar eine Quadratur des Kreises gelungen, seine Welt nämlich sei, so Eloesser, eigentlich sehr vernünftig, „aber sie hat noch die Fähigkeit, uns zu entrücken, uns zu verzaubern.“ Mit alldem scheint er die oben zitierte, an den Dichter gestellte Erwartung, nämlich die epochenunabhängig dekodierbare Literarisierung elementarer menschlicher Konflikte, letztlich doch noch erfüllt zu haben.

Autor des letzten Beitrags ist Benno von Wiese. Der erst fünfundzwanzigjährige Gundolf- und Jaspers-Schüler stand seinerzeit gerade erst am Anfang seiner Karriere als Hochschulgermanist. Promoviert worden war er zwei Jahre zuvor mit einer Studie über Friedrich Schlegel. Im Lessing-Jahr legte er seine Habilitationsschrift vor, eine Arbeit über Johann Gottfried Herder. Die Beschäftigung mit dem Autor des „Nathans“ wird, neben der mit den anderen großen Namen der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, eine Konstante in von Wieses späterer Lehr- und Forschungstätigkeit bilden.<sup>233</sup>

Auch der Titel seines VZ-Beitrags – „Lessing als Kritiker“ – spricht für sich. Was von Wiese in seinen Zeilen würdigt, ist Lessings Aufwertung der Kritik zu einem Modus des Vernunftgebrauchs und einem neuen Instrument der Wahrheitsfindung. Bis ins Zeitalter der Aufklärung war die Wahrheitssuche ein Privileg der im Regelfall nicht rational, sondern dogmatisch verfahrenen staatlichen, akademischen und kirchlichen Autoritäten. Das 19. Jahrhundert wiederum sollte, bedingt durch den Innovationsschub und Erkenntniszuwachs in Technik und Naturwissenschaft, im Zeichen des Relativismus und damit der Skepsis gegenüber allen Letztgültigkeitsansprüchen stehen. Lessing also schien das Zeitfenster, das sich ihm auftat, effizient genutzt zu haben. Auch von Wiese stellt sich natürlich die Frage, welchen konkreten Gewinn ein Zeitalter, das den Glauben an die „Allmacht der Vernunft“ längst verloren hat, aus seiner Beschäftigung mit Lessing eigentlich noch ziehen kann. Seine Antwort lässt aufhorchen: Es ist Lessings Tugendkanon, an dem sich auch die Gegenwart noch orientieren

---

233 1931 wird von Wiese (1903 – 1987) eine um die Berücksichtigung aller wesentlichen geistigen Aktionsfelder ihrer Hauptfigur bemühte Lessing-Studie vorlegen: „Lessing. Dichtung, Ästhetik, Philosophie“. Wiederum zwei Jahre später, 1933, erhält er als Gewinner eines Lessing-Preiswettbewerbs eine Ehrenurkunde des Reichspräsidenten. Seine spätere Nähe zum Nationalsozialismus, verbürgt durch einen Beitritt zur NSDAP am 1. Mai 1933 sowie durch seine Mitgliedschaften im NS-Lehrer- und NS-Dozentenbund, wirft freilich einen langen Schatten auf seine Lebensleistung.

kann. Nicht die „zwingende und geistvolle Spannkraft“ der Argumente des Kritikers dürfte die Generation der Weltkriegserfahrenen noch überzeugen, vielmehr sei es, so die These, „die Unbedingtheit des kritischen Mutes, die Reinheit der inneren Stimmung, die männliche Schönheit der Haltung“, die seine Leser immer wieder aufs Neue besiege. Auch wenn sein schriftstellerisches Werk im Laufe der Jahrzehnte an Überzeugungskraft eingebüßt haben mag, so scheint es qualitativ doch auf demselben Niveau anzusiedeln zu sein wie seine Sittlichkeit und Charakterstärke. Im Falle Lessings seien „Leben und Werk eine untrennbare Einheit“ geworden, wer die Sache widerlegen wolle, müsse also, so von Wieses Überzeugung, zunächst den Menschen widerlegen.

Einer Analyse der Kritik hat sich von Wiese deshalb verschrieben, weil sie der stärkste Ausdruck sei, den die angesprochene Einheit von „Leben und Werk, Charakter und Lehre“ gefunden habe. Dass der Vernunftpraktiker Lessing methodisch nicht bei Null anfangen musste, weiß von Wiese natürlich genau. Die Kritik schließlich sei, so die ideengeschichtliche Fußnote an dieser Stelle, auch ganz unabhängig vom Verfasser der „Hamburgischen Dramaturgie“ die „große geistige Aufgabe des 18. Jahrhunderts“ gewesen. Allerdings sei sie zunächst noch nicht auf ein bestimmtes Wirkungsfeld eingeschränkt gewesen, sondern habe sich „auf alle Bereiche des Geistes“ erstreckt. Als sich der Vernunft bedienende Methode der Examinierung tradierter Wahrheitsansprüche ist die Kritik bereits ein integraler Bestandteil der nicht ganz zufällig dialogisch aufbereiteten Platonschen Philosophie. Lessing allerdings konnte ihr eine neue Qualität verleihen, indem er ihren Gebrauch an die Bedingung einer genauen Regelkenntnis und eines soliden geschichtlichen Wissens geknüpft hat. Einen Verbündeten hatte er dabei in der oben bereits skizzierten geistesgeschichtlichen Konstellation seiner Zeit, einer Epoche, in der die Wahrheit nicht mehr „als lehr- und lernbares Dogma überliefert, sondern in der freien Bewegung der denkenden Seelen erworben“ wurde, und in der der „Glaube an den gültigen Sinn der vernünftigen Wahrheit [...] noch nicht durch historische Relativität vernichtet“ worden war. Damit schien die Kritik „in ihrer hintergründigen Doppelheit“ entdeckt worden zu sein, nämlich als Möglichkeit der Destruktion einer indoktrinierten alten und der Konstruktion einer neuen, vernunftgrundierten Ethik. Nicht im Finden, im Suchen habe nunmehr die sittliche Aufgabe der Vernunft bestanden.

Mit ihrer Unterordnung unter die Vernunft erfuhren auch zahlreiche semantisch im Grunde längst erstarrte Grundbegriffe des politischen Diskurses eine Wandlung. Von Wiese geht in diesem Zusammenhang auf die Termini des Nationalen und der Ordnung ein und schlägt damit, zumindest implizit, eine weitere Brücke in die eigene Gegenwart. Für die Transformation des erstgenannten wird neben Lessing auch Kant verantwortlich gemacht. Beiden haben „das

„Nationale“ aus einem formelhaften und gelehrten Besitz in eine seelische Energie verwandelt, die auch“ – und dieser Nebensatz hätte der vulgärvitalistischen Blut-und-Boden-Ideologie des politisch seinerzeit kurz vor dem Durchbruch stehenden Nationalsozialismus ins Stammbuch geschrieben sein können – „die dumpfen und schwelenden Kräfte ergreift, um sie kritisch zu formen und zu verwandeln.“ In ein weniger autoritäres Licht getaucht sieht sich plötzlich auch der noch viel abstraktere Begriff der Vernunft. Durch ihre Überantwortung in die Hände der Vernunft sei auch sie kein „von außen gegebenes Gesetz [mehr], sondern eine in geselliger Polemik erworbene Pflicht.“

Keine Stelle in von Wieses Beitrag, an der der Eindruck entstünde, dass sich Lessings Verdienste um eine Regulierung des kritischen Gebrauchs der Vernunft ob ihres Mangels an wissenschaftlicher Systematizität hinter den Schriften Kants, des mitten im Text erwähnten zweiten Exponenten der deutschen Aufklärung, verstecken müsste. Er, Lessing, habe die Wahrheitssuche mit der „Sinnlichkeit seines künstlerischen Sehens und der spielenden Leichtigkeit seines Witzes“ erfüllt. Dieses Ausnahmetalent scheint es zu sein, dem er einen Gutteil seines unsterblichen Nachruhmes verdankt. Seine sozialpolitische Brisanz verliert der Gebrauch der Vernunft trotz seiner intellektuellen Artistik natürlich so nicht einfach. Was von Wiese den Kritiker Lessing zu Papier gebracht haben sieht, ist nichts weniger als eine Emanzipationserklärung des aufgeklärten Bürgertums. Die Vernunft ist dabei eine Form der Innerlichkeit, „die sie zur wahren und zuchtvollen Herrin macht über das chaotische Unmaß des menschlichen Lebens“, ihr eigenes Kerngeschäft indes besteht darin, „die falschen Götzen zu entthronen und die wahren Götter sichtbar zu machen.“ Zeitlos bleibt der Anspruch der Vernunft, weil sie die Wahrheit nicht nur in den Sphären der Metaphysik, sondern auch „in der leidenschaftlichen Verstrickung des Blutes“ sucht – eine Wendung, die, zumal sie den Abschluss des Beitrags bildet, zumindest beim heutigen Leser einen eher schalen Beigeschmack hinterlassen dürfte.

### III.2.4 Die bürgerliche Wende. Der 200. Geburtstag Joseph Haydns

Wie schwer es selbst einem hohen Aufgebot an Experten fallen kann, Werk und Person eines Künstlers vom einmal eingeschliffenen Image des bloß Unterhaltsamen zu befreien, zeigt das Beispiel Franz Joseph Haydns. Einer, der in jüngerer Zeit den Versuch unternommen hat, dem Schöpfer von „Kaiserquartett“ und „Paukenmesse“ in die Liga der seriösen Künste zurück zu verhelfen, war Ludwig Finscher. Dass er seine monumentale Studie über „Joseph Haydn und seine Zeit“ ausgerechnet im Jahr 2000 vorgelegt hat, dürfte ein kalkuliertes Spiel mit dem



hohen Signalwert von Jahreszahlen sein. Der Zeitpunkt der Publikation scheint ein Bekenntnis zu enthalten, das abzulegen sich das Gros der Rezipienten Haydnscher Kompositionen bis dato beharrlich geweigert hatte: das Bekenntnis, es im Falle von Haydns Lebenswerk mit einem kulturellen Jahrtausenddokument zu tun zu haben.

Mit der Lupe suchen muss man diejenigen, für die Haydn neben und nicht etwa erst nach Bach und Mozart eine der großen Offenbarungserlebnisse der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts bedeutete, keineswegs. Allerdings war die Fraktion derer, die seine Gleichsetzung mit dem Leipziger Thomas-Kantor, dem Wunderkind aus Salzburg, erst recht aber mit Beethoven als einen Angriff auf das Ideal einer intellektuell tiefgründigen Musikkultur verstand, mit E. T. A. Hoffmann, mit Schumann, Berlioz, Liszt und Schönberg hochrangiger besetzt und damit schlichtweg wirkungsmächtiger.<sup>234</sup> Spätestens seit den 1780er Jahren genoss Haydn den Ruf des populärsten Komponisten seiner Epoche, ein Umstand, von dessen ideellem Kapital sein Nachruf allerdings nie wirklich zehren können sollte. Kaum ein Komponist sei, so Finscher, „zu Lebzeiten so gefeiert, nach seinem Tode [aber] so schnell und gründlich missverstanden worden wie Haydn“ (Finscher: 489). Selbst zwei Jahrhunderte nach seinem Tod scheint die Kette von vorsätzlich gestreuten und anschließend unkritisch tradierten Fehldeutungen immer noch nicht abgerissen; bereits in den ersten Sätzen des Vorworts seiner Biographie beanstandet Finscher, das Haydn-Bild sei nach wie vor „getrübt von Fehlurteilen und verzerrt durch eine öffentliche Rezeption des Werkes, die so selektiv ist wie bei keinem Komponisten vergleichbaren Ranges.“ (7) Ein „nicht auszurottendes Klischee“ legt Haydn auf die Pose des „humorvolle[n] alte[n] Herr[n] aus der Zopfzeit“ fest. Dabei habe

„dieser in der breiten Öffentlichkeit nicht recht ernst genommene Komponist [...] die Grundlagen der Musikkultur des 19. und weiter Teile des 20. Jahrhunderts gelegt, eine europäisch verbindliche Sprache der Musik“ entwickelt und schließlich „das geschaffen, was in der Rezeption als das klassische musikalische Kunstwerk gegolten“ (7) habe.

Worunter der Nachruhm des Komponisten der „Schöpfung“ in erster Linie zu leiden hatte, war ein innerhalb der vorherrschenden Musikgeschichtsschreibung bestehender Konsens, dem zufolge Beethoven, weil er die Wiener Klassik vollendet habe, eine höhere Wertschätzung verdiene als seine Vorgänger. Haydn, sein kurzzeitiger Lehrer, habe ihm in jahrzehntelanger kompositorischer Arbeit lediglich die Stufen zum Weltenthron gefertigt, der Schüler dem

---

<sup>234</sup> Der auch als Komponist und Musikkritiker hervorgetretene E. T. A. Hoffmann schrieb in einer für die Leipziger Musikalische allgemeine Zeitung verfassten Rezension über Beethovens fünfte Symphonie: „Der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüts herrscht in Haydns Kompositionen. Seine Symphonie führt uns in unabsehbare, grüne Haine, in ein lustiges, buntes Gewühl glücklicher Menschen.“ (zit. nach Finscher: 490)

Schumann äußerte sich, nach dem Besuch eines 1841 von Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig veranstalteten Konzerts, ähnlich: Von Haydn könne man nichts Neues mehr erfahren, „er ist wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gerne und achtungsvoll empfangen wird: tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr.“ (491)

Meister aber mit jeder einzelnen Notenzeile den Katafalk. Tatsächlich sei Haydns Musik stets „Denken in Tönen“, nicht aber „Dichten in Tönen“ (491) gewesen. Während Mozarts und Beethovens Stücke „zur emotionalen und ideologischen Identifikation benutzt werden konnten“, habe „Haydns so klare und zugleich so vielschichtig-hintergründige Sprache vor allem Aufmerksamkeit und Konzentration auf die musikalischen Strukturen und Prozesse selbst“ (ebd.) gefordert. Mit Beethoven und den Romantikern, mit Wagner und den Zwölftönern aber sollten neue Generationen von Musikschaaffenden heranwachsen, die das Prinzip der handwerklichen Solidität als eher anachronistisch empfanden. Ein Werk ohne klares weltanschauliches Bekenntnis und bar jeder emotionalen Färbung, wie es das Haydnsche darzustellen schien, hatte das Attribut der Ernsthaftigkeit aus ihrer Warte schlichtweg nicht mehr verdient. Natürlich war Finscher nicht der erste, der eine Lanze für Haydn brach. Bereits in den 1930er Jahren wagte ein hochkarätiges Aufgebot von Pro-Haydnianern einen Vorstoß zur Imageaufbesserung des Komponisten. Den Anlass bildete sein 200. Geburtstag am 31. März 1932. Wieder war es der BBC, der den Glückwunschschriften der Kulturprominenz ein Publikationsforum bot. Unter dem Titel „Haydn damals – Haydn heute“ erschienen ihre Beiträge in: BBC Jg. 64, Nr. 145, 2. Beilage, 27. 3. 1932.

Schon bei einer nur oberflächlichen Sichtung der Posteingänge wird klar: Im Falle der Ermessung der historischen Bedeutung Beethovens oder Lessings stritt man allenfalls um eine Größendifferenz im Bereich von Nanometern. Die Referenzen an Haydn hingegen vollbrachten, indem sie seine Deklassierung zu einem Schöpfer hausbackener, rein divertierender Klangfolgen und zu einer Persönlichkeit mit hoffnungslos biederemännlichem Habitus zu revidieren suchten, eine wahre Herkulesaufgabe. Diese Ehrrettung vollzog sich unter der Regie von Musikwissenschaft und Sozialgeschichtsschreibung. Ihre Referenz erweisen die Teilnehmer in erster Linie der kompositionstechnischen Originalität des Jubilars, ihre Aufmerksamkeit schenken sie vornehmlich seiner ein hohes Maß an mentaler und intellektueller Ausdauer erfordernden Position zwischen Feudalaristokratie und Bürgertum.<sup>235</sup>

Hans Curjel, Direktor des Deutschen Opernhauses in Berlin-Charlottenburg<sup>236</sup>, feiert in Haydn den Prototyp des autochthonen Künstlers.<sup>237</sup> Nicht von ungefähr trägt sein Beitrag den Titel „Der Süddeutsche“. Ins Auge fallen mag zunächst, dass auch im eigentlichen Text statt von Österreich ausschließlich von Süddeutschland die Rede ist. Begrifflich verklammert hat er die germanophonen Regionen südlich der Mainlinie allem Anschein nach in erster Linie

<sup>235</sup> Im Folgenden nicht berücksichtigt sind die Beiträge Hans Rosbauds (seinerzeit Musikalischer Leiter des Südwestdeutschen Rundfunks), Hans Mersmanns und Hans Davids.

<sup>236</sup> Seit 1961 Deutsche Oper Berlin.

<sup>237</sup> Zuvor war Curjel (1896 – 1974) u. a. Kapellmeister am Schauspielhaus Düsseldorf und, von 1927 bis 1931, Dramaturg und Regisseur an der Berliner Kroll-Oper gewesen.

wegen ihrer nahen vegetativen und kulturhistorischen Verwandtschaft. Curjel deutet den Provinzialismus, der dem Haydn-Werk häufig zum Vorwurf gemacht wurde, eher als Ehrenprädi-  
kat. Der Milieubegriff, ein Terminus mit einer eher materialistischen Konnotation, erfährt  
dabei eine Erweiterung um ein fast schon restaurativ anmutendes Moment: Einen nicht unbe-  
trächtlichen Einfluss auf die künstlerische Produktivität hat demnach neben dem gesellschaft-  
lichen auch das geographisch-vegetative Umfeld – wenn man die Lebensumstände, „unter  
denen das künstlerische Produkt erzeugt wird, als formende Kräfte anerkennt, so wird dem  
Landschaftlichen als Teil des Milieus im weitesten Sinn wesentliche gestaltende Bedeutung  
beizumessen sein.“ Auch Beethoven und Brahms, zwei andere Wahl-Wiener, werden magya-  
rische Volksmelodien adaptieren und ihrer Musik dadurch einen folkloristischen Charakter  
verleihen. Für Haydn aber waren die Landschaft und Kulturgeschichte „Süddeutschlands“  
zum Produktivitätsselixier geworden. Die Korrespondenzen zwischen äußerem Ein- und künst-  
lerischem Ausdruck liegen für Curjel auf der Hand: Die Feierlichkeit der Haydnischen Kom-  
positionen sei die „fröhliche Feierlichkeit des süddeutschen Katholizismus“, die „Kristallklar-  
heit und ornamentale Präzision“ seiner Musik entspreche der „phantasiereichen  
Geschliffenheit süddeutscher Handwerkskultur“, und Werke wie „Die Schöpfung“ und „Die  
Jahreszeiten“ stünden, obwohl ihr Komponist die entscheidenden Impulse in England emp-  
fangen hatte, „in unmittelbarer Beziehung zur physischen und psychischen Atmosphäre des  
süddeutschen Landstriches.“

Apolitisch sind musikalische Stimmungsbilder und Landschaftspanoramen wie diese nur auf  
den ersten Blick. Auch das Klischee von der ideologischen Indifferenz des Haydnischen  
Werks greift Curjel auf – und widerlegt es. Aus der Warte der Nachgeborenen ist seine Musik  
natürlich vor allem eine Art „Schwanengesang auf das ‚Heilige Römische Reich Deutscher  
Nation‘“, in den akuten konfessionellen, territorialpolitischen und weltanschaulichen Span-  
nungen des ausgehenden 18. und anbrechenden 19. Jahrhunderts aber scheint sie als einziges  
großes regionalpatriotisches Gesinnungsbekenntnis empfunden worden zu sein. Ihre politi-  
sche Instrumentalisierung ließ nicht lange auf sich warten. Folgt man Curjel, hatte Haydn die  
Begleitmusik der Auseinandersetzung der feudalistisch-vorindustriellen *Ars vivendi* des ka-  
tholischen Südens mit der akademisch kopflastigen Sittenstrenge des protestantischen Nor-  
dens und der politischen Rationalität Westeuropas komponiert. Vor allem der „von der fran-  
zösischen Revolution proklamierten neuen Freiheit“ habe er die „[f]röhliche Feierlichkeit,  
Wärme und reiche melodische Schwebung“ seiner Werke entgegengestellt – wenn auch, wie  
Curjel einräumt, vielleicht nur „mit halber Bewusstheit“.

Georg Schünemann, Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin,<sup>238</sup> hat sich stärker der Frage nach der Gegenwartsrelevanz des Jubilars gewidmet. Über Curjel geht er in seinem Beitrag „Der volkstümliche Meister“ gleich zwei Schritte hinaus. Zum einen identifiziert er die auch in seinem Artikel gewürdigte Volkstümlichkeit des Haydnschen Lebenswerks als Ausdruck einer durch und durch humanistischen Grundhaltung. Schon zu Lebzeiten ihres Schöpfers schien Haydns Musik zur Lingua franca einer virtuellen supranationalen Kulturgemeinschaft geworden zu sein, als klangästhetisches süddeutsch-katholisches Veto gegen die Umtriebe von Reformation und Revolution ließ sie sich, ungeachtet ihrer ostensiblen Bodenständigkeit, also nicht mehr rezipieren. Zum anderen will Schünemann seine Wertschätzung der volkstümlichen und deshalb breitenwirksamen Klangsprache sowie der ethischen Dimensioniertheit des Haydn-Werks auch als Zwischenruf zu den musikpädagogischen Debatten der 1920er und frühen -30er Jahre verstanden wissen.

Haydns Leben schien zunächst unter keinem guten Stern zu stehen, angesichts der äußerst beschwerlichen biographischen Rahmenbedingungen war seine geistige Entwicklung zum menschenfreundlichen Jahrhundertkünstler so selbstverständlich keineswegs. Seine Ausbildung sei nahezu unmenschlich streng, handwerklich aber über alle Maßen solide gewesen. Die Lehrjahre in Hainburg hätten „eine harte Zeit, voll von Leiden und Entbehrungen“, bedeutet, dennoch habe er alle für den ländlichen Musikdienst nötigen Handgriffe schnell erlernt. Die Zeit als Sängerknabe in der Hauptstadt schließlich hätte ihn durch die „seltsam vergoldete, tausendfach gebrochene Ornamentik der Wiener Meister“ mit sich selbst versöhnt. Früh schon schien Haydn gelernt zu haben, die Widersprüche seiner Epoche auszubalancieren und, mehr noch, in künstlerisch-produktive Energie umzusetzen – „[a]lte und neue Zeit, Lernschule und freie Erziehung, Ideen des achtzehnten und des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts begegnen und erfüllen sich in Haydns Leben“, stärker waren am Ende die „Ideen der Volksfreunde und Humanisten“. Die Dialektik von Freiheit und Dogmatik hat ihre Spuren auch im musikalischen Werk hinterlassen: Obwohl gottesfürchtiger Katholik und Komponist mehrerer in den Kanon der Kirchenmusik eingegangener Sakralwerke, wusste Haydn im profanen Teil seines Schaffens immer auch „Volksweisen“ anzustimmen, „die zu *allen* Menschen sprechen sollen.“

Für Schünemann steht außer Frage, dass es Haydn geschafft hat, der „Menschlichkeit“, der „Herzensbildung“ wie auch dem „innere[n] Frieden“ und damit gleich drei zentralen Anliegen des für gewöhnlich eher wortlastigen Humanismus einen Platz auch in der Welt der Musik zu erstreiten. Aus Sicht des Autors sind diese Anliegen aktueller denn je. Und nichts scheint da-

---

238 Seit 1920 war der Musikpädagoge und -wissenschaftler Schünemann (1884 – 1945) Professor und stellvertretender Direktor der Hochschule, im Jahr der Rundfrage

gegen zu sprechen, bei ihrer Vermittlung auch in einer Zeit der tiefen gesellschaftlichen Krise auf die Möglichkeiten der schönen Künste zurückzugreifen. Schon Haydn habe eine tiefe Sehnsucht „nach einer wahren musikalischen Volkserziehung“ empfunden. In einer Zeit, in der man im Umfeld des Reichspräsidenten an der Etablierung eines antidemokratischen Ständestaats arbeitete, wirkt ein Stichwort wie dieses natürlich hoffnungslos antiquiert. Regelrecht utopisch indes klingt das dabei verfolgte Ziel. Spekuliert nämlich hat Haydn auf den Anbruch eines neuen Zeitalters, in dem – und hier zitiert Schünemann offenkundig den Komponisten selbst – „die höhere Kunst zum Gemeingut des Volkes, der Nation, ja der ganzen europäischen Zeitgenossenschaft geworden“ ist. Nichts davon sollte sich im 201. Jahr nach seiner Geburt erfüllen.

Kurt Weill schien es vorbehalten zu sein, die Frage nach der Berechtigung der fast schon obsessiven Zweiteilung künstlerischer Leistungen in eine Klasse der ernsten und eine der unterhaltenden zu erörtern. Auf der Suche nach einem Titel für seinen Beitrag greift er auf das Prunkstück im Repertoire der Verharmlosungen des Jubilars zurück: „Der ‚Papa Haydn‘“.<sup>239</sup> Weill beginnt seine Apologie mit einem knappen Exkurs in die Geschichte der Entstehung und des Gebrauchs kulturkritischer Prädikate. Er erinnert an die auf Goethes Anmerkungen zu Diderots Dialog „Rameaus Neffe“ zurückgehende Unterscheidung zwischen „‚bedeutender‘ und ‚gefälliger‘ Musik“ – die Entsprechung der bis heute gebräuchlichen Differenzierung zwischen ernster und unterhaltender Kunst. Bei Goethe hätten beide noch gleichberechtigt nebeneinander gestanden, die Aufwertung des einen und die Degradierung des anderen scheint eine Entwicklung erst des 19. Jahrhunderts gewesen zu sein. Seither gelte nur das, „was groß, ernst, tief und gedanklich schwer ist“, als bedeutend. Es schien keine Seltenheit zu sein, „dass die Lippen eines großen Dirigenten bei der Interpretation einer Mozart-Symphonie ein fast mildtätiges Lächeln umzieht“, ein Mienenspiel, das im Falle einer Beethoven-Symphonie als „Blasphemie“ empfunden würde. Stärker noch als Mozart sei Haydn ein Opfer dieser Banalisierung geworden, er nämlich habe schon sehr früh als der „reinste[], schönste[] Typus des ‚gefälligen‘ Musikers“ gegolten. In die Wendung vom „‚guten Papa Haydn‘“ scheint, so possierlich sie zunächst auch klingen mag, das 19. Jahrhundert „die ganze Gering-schätzung“ hineingelegt zu haben, die es einem Künstler entgegenzubringen vermochte.

---

rückte er, als Nachfolger von Franz Schreker, an die Spitze des Hauses.

239 Über den Verfasser selbst müssen viele Worte nicht gemacht werden. Der Humperdinck- und Busoni-Schüler gehörte zweifelsohne zu den profiliertesten Komponisten seiner Generation. Weill war der Spiritus Rector des sozialkritischen Musiktheaters. Kaum eine Kulturgeschichte der Weimarer Republik, die auf die Nennung der „Dreigroschenoper“ an exponierter Stelle verzichten würde. Ob Moritat, Chanson oder Song, Weill wirkte in allen Genres der zeitgenössischen Unterhaltungsmusik stilbildend und schuf den ausgehenden 1920er und frühen -30er Jahre damit ihren charakteristischen Sound. Seiner Bewunderung für Haydn tut all das jedoch keinen Abbruch.

Auch Weill macht sich mit seinen Zeilen für den BBC zum Exponenten einer Schule, die das in der zeitgenössischen Kompositionskunst als gestört empfundene Gleichgewicht zwischen handwerklicher Solidität und intellektueller Seriosität wieder hergestellt sehen will. Es dürfte also nah liegen, aus seiner Würdigung des „ungewöhnlichen Maß[es] an Leichtigkeit“ der Haydnschen Musik, der „Kraft“, „Frische“ und „Jugendlichkeit“, der unbeirrten Verwendung volkstümlicher Ausdrucksmittel sowie des „durch eine stupende Beherrschung des kompositorischen Handwerks“ erlangten formalen Reichtums einen Appell an seine zeitgenössischen Kollegen herauszulesen, die ästhetischen Prinzipien der frühen Wiener Klassik wieder ernster zu nehmen und ggf. sogar zu revitalisieren. Von einer allzu lautstarken Deklassierung des Jubilars durch die Anhänger einer deutschtümelnden E-Musik warnt Weill in der eher politischen Abrundung seiner Referenz – es würde den Mann treffen, dem die Deutschen immerhin ihre Nationalhymne verdanken.

Auch Hermann Wolfgang von Waltershausen, Direktor der Staatlichen Akademie der Tonkunst zu München,<sup>240</sup> hofft auf eine rasche Tilgung der Redewendung vom „Papa Haydn“ aus dem Schatz der Bildungssprache. Über Jahrzehnte hat sie dem Jubilar völlig zu Unrecht das Etikett des „Altfränkischen und einer senilen, harmlosen Bonhomie“ verpasst. Einer Neubewertung unterzogen wird ferner der intellektuell vermeintlich äußerst seichte Humor der Haydnschen Musik. Erinnert wird schließlich daran, dass auch Haydn einmal jung gewesen sei und in diesen Jahren die Musikgeschichte durchaus revolutioniert habe. Folgerichtig trägt von Waltershausens Beitrag den Titel „Der Neuerer“.

Der Verfasser widmet sich einer nachhaltigen Aufwertung des von der Haydn-Rezeption fast schon reflexartig verliehenen Prädikats der handwerklichen Solidität. Wie die gefällige gegenüber der bedeutenden Kunst, so gerieten auch das Virtuosenstum, die technisch perfekte Beherrschung des Instruments und die handwerkliche Finesse des Komponierens gerade unter dem Eindruck der titanenhaften produktiven und reproduktiven Genialität eines Beethoven schnell in den Ruf der Nachrangigkeit. Auch diese Schieflage hat sich für die Würdigung der musikhistorischen Verdienste Haydns als fatal erwiesen. Tatsächlich sind die Leistungen der Jahre am Hof der Esterházy, seien sie kompositorischer oder musikpädagogischer Natur, vor allem Belege einer bemerkenswerten Virtuosität. Jahrelang habe Haydn „mit sich um den neuen adäquaten Rahmen [seines] starken musikalischen Expansionsbedürfnisses“ gerungen. Mit seinem Eisenstädter Ensemble habe er „Schwierigkeiten der Intonation“ gewagt, die selbst die zeitgenössischen Orchester noch vor exzeptionelle Herausforderungen stellen. Schnell habe er sich damit einen Namen als Neuerer, mehr noch: als Revolutionär gemacht.

---

240 Von 1920 bis 1933 war von Waltershausen (1882 – 1954) dort Professor, seit 1923 ihr Leiter.



Auch wenn alles, was er geleistet hat, sich auf den Nenner einer der Genialität gegenüber vermeintlich zweirangigen Virtuosität bringen lässt – für den Progress der Musikgeschichte war es richtungsweisend. Nahezu „alle Kühnheiten des späten Beethoven“ seien grundsätzlich bei Haydn schon da gewesen.

Nicht genug damit, dass von Waltershausen den Originalitätsanspruch des Schülers relativiert – er nimmt in einem zweiten Schritt die von der Nachwelt dekretierte Hierarchie innerhalb der Vertreter der Wiener Klassik unter Beschuss: Man nehme weder Mozart noch Beethoven etwas von ihrer „gewaltigen gesamt künstlerischen Größe“, wenn man Haydn den Vorrang unter den drei Klassikern gebe. Mit leeren Händen werden beide dadurch nicht dastehen, der eine hat durch die an Shakespeare gemahnende Originalität seiner Opernfiguren einen Ewigkeitswert geschaffen, der andere durch „das letzte Bekennen des Menschlichen“. Das Besondere an Haydn aber sei seine Abstraktionsfähigkeit gewesen, seine Erhabenheit sowohl über die geschichtlichen Widrigkeiten der eigenen Zeitgenossenschaft als auch über die eigene regionalspezifische Verwurzelung. Zu helfen schien ihm dabei ausgerechnet sein Sinn für Humor, jene Charaktereigenheit also, aufgrund derer ihm das Gros seiner Rezipienten eine intellektuelle und emotionale Tiefe absprechen zu können meinte. Dass sein Humor für Haydn aber eine Maske war, eine aus der Erfahrung der Tragik geborene „Form des Komischen“ und damit letztlich „das vollkommenste Ausdrucksmittel der Universalität des Lebens und des Menschen“, schienen sie lange Zeit völlig ausgeblendet zu haben. Antizipiert hat Haydn mit einem Humorkonzept wie diesem sogar die romantische Ironie, die Inversion von Sein und Schein. Für von Waltershausen ist er damit ein Meister gleich zweier Epochen:

„Ganz Romantiker ist er [...] in der engen Verwurzelung seiner Ausdrucksmittel in dem Heimatlichen, mit dem sich das Folkloristische schon in einer der Zeit weit vorausseilenden Gestalt mischt. Ganz Klassiker ist er in der Objektivierung dieser seiner Herkunft von der österreichisch-ungarischen Grenze in der Weltsprache der letzten Quartette und der späten Sinfonien.“

In der Frage der Binnenhierarchie der Wiener Klassiker ähnlich argumentiert der Dirigent Hermann Scherchen. Dass Haydn auch für ihn der eigentliche Fixstern am Himmel der Wiener Klassik ist, macht der fast schon blasphemische Titel seines Beitrags deutlich: „Wichtiger als Beethoven“.<sup>241</sup> In Haydn feiert er den letzten namhaften Repräsentant einer Ästhetik, für die die Moralität noch ein integraler Bestandteil der Kunst und eine der elementaren Berufstugenden ihrer Schöpfer ist. Gelobt wird zunächst der unvergleichliche „Reichtum seiner mu-

---

241 Scherchen (1891 – 1966) kann, abgesehen von Weill, von allen aus Anlass der 200-Jahr-Feier Befragten für sich sicher den größten Nachruhm beanspruchen. Weill war einer der Exponenten der zeitgenössischen deutschen Musik, Scherchen war einer ihrer entschiedensten Förderer. Er dirigierte die Uraufführungen zahlreicher Werke von Berg, Hindemith, Krenek, Schönberg, Werbern u. a. Seine Dirigentenkarriere hatte ihn u. a. nach Riga, Berlin, Leipzig, Frankfurt a. M. (als Leiter der hiesigen Museumskonzerte) und Königsberg geführt. Dort war er, von 1928 bis 1933, Generalmusikdirektor und, von 1928 bis 1932, Chefdirigent des Ostmarken-Funks. Trotz seiner Sympathien für den Kommunismus schlägt auch er sich auf die Seite des als eher hausbacken verschrienen Jubilars.

sikalischen Einfälle“, der sogar die Erfindungskraft eines Mozart oder Beethoven übertreffe und der durchaus auch der zeitgenössischen Musik noch „fruchtbare Anregungen“ geben kann. Auch aus Sicht des Kommunisten und Arbeiterchorleiters Scherchen lässt sich die so häufig als folkloristisch verhöhlte optimistische Ausstrahlung der Haydnschen Musik politisch instrumentalisieren – allerdings weder im Sinne von Curjels Anti-Marseilleise noch im Sinne einer Affirmation des bürgerlichen Kunstideals. Sie sei, weil „voller bejahender Aktivität: Heiterkeit, Freude [...] und Tanz [...], auch für die neue Gesellschaft, für die Welt des schaffenden Menschen“ noch voller Bedeutung. Diese politisch instrumentalisierbare „Freudigkeit“ komme direkt aus der „fast vollkommen zu nennenden Einheit von Lehre und Werk“. Haydn sei, so Scherchens Urteil,

„der letzte Meister, der die ursprüngliche Einheit von Komponist und Interpret darstellt, er wurde in seinem langen Leben zum großartigen Erzieher der Musiker und der Musik. [Er] kennt keinen leeren Kunstraum mit einer idealisierten Hörergemeinde. Seine unbegrenzte Fülle von Ideen entnimmt er der intimsten musikalischen Praxis [...].“

Der ideale Künstler also zehrt in erster Linie von den Impulsen seiner konkreten sozialen und natürlichen Erfahrungswelt – viel anders hätten es die Vertreter der materialistischen Ästhetik auch nicht formulieren können. Als Gewährsmann für die ideengeschichtliche Bedeutung dieses Holismus dient Friedrich Nietzsche, schon er nämlich habe die „’Einheit von Leben und Kunst, von Persönlichkeit und Werk’“ großgeschrieben. Obwohl nicht gesondert erwähnt, spielt in dieser Einheit natürlich auch der Sittlichkeitsfaktor eine tragende Rolle. Auch dabei beruft sich Scherchen auf den in Kommunistenkreisen nicht immer wohlgeleiteten Nietzsche. Dessen Überzeugung nach war Haydn der Exponent eines Zeitalters, in dem man, „’um gute Musik zu machen, auch ein guter Mensch sein musste’“ (zit. nach Scherchen). Folgt man Scherchen, scheint der Kapellmeister am Hof des Fürsten Esterházy zur Geschichte der vormodernen Musik den Finalsatz beigetragen zu haben; nach ihm zerbrach die alte Einheit, und u. a. die Musik zerfiel in Produzent und Rezipient, in Sein und Schein, in Werk und Ware. Das von Haydn vertretene Ethos scheint dennoch zeitlos genug gewesen zu sein, um in seiner künstlerisch transformierten Form als Baustein der projizierten neuen Gesellschaft akzeptiert werden zu können.

Die nächste Würdigung trägt einen bereits im Titel kenntlich gemachten sozialhistorischen Akzent: „Die bürgerliche Musikkultur entsteht. Der Abgott der Liebhaber“. Ihr Autor ist Walter Wiora.<sup>242</sup> Dargestellt hat er Haydn als ersten namhaften Profiteur der Emanzipation der bürgerlichen Ästhetik. Anders als das Gros der bisher betrachteten Beiträge ist der Wiorasche

---

242 Der Musikwissenschaftler Wiora (1906 – 1997) beschäftigte sich vor allem mit der Geschichte des deutschen Liedes.

in seinen kulturkritischen Passagen nicht allein auf die Musikpraxis der 1920er und frühen -30er Jahre fixiert. Ins Visier genommen hat er vielmehr alle Versuche der zurückliegenden zwei Jahrhunderte, die Dominanz der bürgerlichen Ästhetik zu brechen.

Gegen den vermeintlichen Kotau der Kunst vor den Geschmackspräferenzen der zahlungskräftigen neuen bürgerlichen Elite hatte sich, folgt man Wiora, bereits im 18. Jahrhundert eine antibürgerliche Fronde gebildet. Die Grundlinien der Etablierung einer spezifischen bürgerlichen Kultur sind bereits aus der Rekapitulation des Habermasschen „Strukturwandels“ bekannt. Haydns Zeitalter sei „von gewaltigen weltgeschichtlichen Bewegungen erfüllt gewesen“, von zunächst eher evolutionären, mit der epochalen Zäsur des Jahres 1789 aber auch revolutionären Prozessen, die auch die traditionsgewachsene Integrität der höfischen und frühbürgerlichen Kultur nicht unbehelligt ließen: „Die Formen der altbürgerlichen Musikkultur, Zunftwesen, Stadtpfeiferei usw. sinken damals zur Bedeutungslosigkeit herab, die Formen des höfischen Musiklebens, z. B. die Hofoper, verlieren ihre beherrschende Stellung [...].“ Auch die Darbietungs- und Konsumformen der Musik veränderten sich damit radikal. Mit dem wachsenden Angebot an öffentlichen Konzerten entsteht schließlich auch die geschichtlich relativ neue gesellschaftliche Entität eines bürgerlichen Publikums. Haydn selbst schien sich die Foren öffentlicher Konzerte erst in seinen späten Jahren erschlossen zu haben. Unmittelbarer Anlass dazu war die Auflösung der Kapelle Nikolaus' I. nach dessen Tod im Jahre 1790; erst in seiner letzten, zu diesem Zeitpunkt einsetzenden Schaffensphase zeigte sich „ein außerordentlich positives Verhältnis zum bürgerlichen Publikum.“ Genau diese affirmative Haltung ist es, durch die sich Haydn gegen jene „antibürgerlichen Künstler des 18. bis 20. Jahrhunderts“ abhebe, die es als eine „Entweihung der Kunst“ empfanden, „wenn der Musiker sich nach dem Geschmack der philiströsen Besitzbürger richtete“, und die ihrerseits lediglich „für einen kleinen Kreis von Auserwählten, Künstlern, Kennern und ‚fühlenden Seelen‘ schufen, für eine Aristokratie des Gefühls und der Musikalität.“

Für Wiora zählt Haydn, „gerade unter soziologischen Gesichtspunkten“, ganz fraglos zu den Vertretern des musikalischen Biedermeier. Mozart, der Frühgestorbene, war noch stark „vom Rhythmus und der Attitüde des höheren Adels“ geprägt, Haydn hingegen sei

„nicht nur in einem äußeren Sinne der erste große Komponist des bürgerlichen Konzertwesens. Seine Werke sind in vielen Zügen typisch bürgerlich; ebenso wie sein Charakter, seine Schlichtheit, Frömmigkeit, Ordnungsliebe und Vorsorglichkeit, sein Fleiß und sein Verhalten in Geldsachen.“

An den Einzelwerken lobt Wiora die „Ruhe und Beschaulichkeit, ihre ‚Gesundheit‘ und Gesetztheit, ihre Biederkeit und Behaglichkeit.“ Ihre Themen seien „einfach, eingängig, leicht

verständlich.“ Zumal die Oratorien hätten von je her dem „Geschmack des phantasie- und verstandesfreudigen Durchschnittsbürgers“ entsprochen. Was die Phalanx der Haydn-Gegner zu Protokoll gab, klingt so viel anders nicht. Allerdings versuchte sie den Komponisten mit Etiketten wie diesen als völlig überschätzten oberflächlichen und apolitischen Kleingeist zu diffamieren. Folgt man dagegen Wiora, so besteht gerade in der Selbstverpflichtung auf den bürgerlichen Tugendkanon und seine kongeniale Übersetzung in die Sprache der Musik das eigentliche historische Verdienst des Jubilars. Am Ende des Beitrags scheint den Autor allerdings doch die Furcht vor einer allzu einseitigen, schichtenspezifischen Rezeption zu beschleichen. Erhoben wird Haydn hier nämlich schnell noch in den Rang eines Genies und damit in den einer Symbolfigur der „Überbürgerlichkeit“.

Der Musikpublizist Hanns Gutmann widmet sich der in den Jahrzehnten zwischen Beethovens so genannter „Schicksalssymphonie“ und den Musikdramen Richard Wagners erfolgten Aufwertung der ästhetischen Dimension der seelischen, emotionalen und geistigen Tiefe. Ob seiner vermeintlichen Oberflächlichkeit war das Haydn-Werk darüber zunehmend ins Hintertreffen geraten. In seinem mit der Frage „Warum lächeln Sie eigentlich bei Haydn?“ überschriebenen Beitrag bringt Gutmann die Grundstimmung dieses Werks auf den prima vista paradox anmutenden Nenner des „heiteren Ernstes“. Betont werden soll damit seine Gleichwertigkeit mit den kompositorischen Leistungen des 19. Jahrhunderts.

Gutmann stößt sich an einer Dichotomie, die, ohne dass er darauf expressis verbis Bezug nehmen würde, bereits im Prolog von Schillers „Wallenstein“-Trilogie thematisiert wird – ernst sei, heißt es dort, das Leben, heiter aber die Kunst. Das Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts schien die Prädikativa innerhalb dieser Formel vertauscht zu haben, als wahre Kunst empfand es ein Musikstück nämlich vor allem dann, wenn es über ein bestimmtes Maß an emotionaler und vor allem intellektueller Komplexität verfügte. Gutmann nun scheint den Kompromiss zwischen der Schiller-Sentenz und den Rezeptionserwartungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu suchen. Im Reich der Ästhetik hat der Antagonismus von Heiterkeit und Ernst seiner Ansicht nach keinen Platz mehr, wohl aber die gerade schon zitierte Mischform, „das viel gebrauchte Wort vom ‚heiteren Ernst‘“. Der Autor ist dabei puritanischer, als es dieses begriffliche Vexierspiel vermuten lässt. Er moniert, dass sich in die Rezeptionsgewohnheiten des Zeitalters eines Beethoven, Bruckner oder Mahler eine „verhängnisvolle Verwechslung“ eingeschlichen hat, die nämlich „von Ernst mit Bierernst“. Genauso aber gilt es, die Heiterkeit gegen die Lustigkeit oder gar Albernheit abzugrenzen, wahrhaft heiter nämlich sei „am Ende nur eine Kunst, die den Ernst des Lebens in sich schließt.“ In einer allgemeineren Formulierung scheint die Ausgangsfrage damit geklärt: Der Rezipient bestätigt,

indem er über ein Kunstwerk lächelt, dessen ästhetische Vollwertigkeit – wenn Lächeln das physiognomische Korrelat der Heiterkeit sei, „so muss eine Kunst, die es hervorzurufen vermag, in einem hohen Sinne Kunst sein; [...]“

Warum aber lächelt das Publikum eines Haydn-Konzerts? Macht man sich Gutmanns Deutung zueigen, so ist, was die Lippen des Haydn-Rezipienten umspielt, „nicht das Lächeln der Heiterkeit, sondern das der Überlegenheit“, gelächelt zu werden scheint „über die gutmütigen Späße eines Spießers, dem offenbar niemals das Schicksal in c-moll an die Pforten gepocht hat.“ Die Anhänger eines heiterkeitsfreien künstlerischen Ernstes allerdings unterliegen einem folgenschweren Irrtum, wenn sie meinen, „dass formale Undurchdringlichkeit ein Beweis für geistige Vertiefung“ sei und „die Seelenhaltigkeit einer Musik ein ständiges Espressivo zur Voraussetzung“ habe. Der Anspruch eines Beethoven oder Wagner auf den Status des Siegers der Musikgeschichte wird auch von Gutmann nicht akzeptiert. Dass die Nachwelt ihnen mit weitaus größerer Erfurcht und weitaus stärkerem Enthusiasmus begegnet als Haydn, hält er für den Ausweis einer „unsäglich platte[n] Fortschrittsgegnung“, ihre teleologische Interpretation der Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts hält er für eine Verschleierung ihrer eigenen Originalitätsdefizite. Bereichert hat das Postulat des heiterkeitsfreien Ernstes die Musik nicht, im Gegenteil, es hat sie um eine ihrer ganz essentiellen Kategorien gebracht: um die Melodie – gerade „der Mangel an melodischer Substanz“ nämlich sei es gewesen, der die Kunst im Jahrhundert nach Haydns Ableben „auf außermusikalische Abwege“ geführt habe, so sehr, „dass schließlich vor lauter Seelentiefe kaum die Musik mehr zu entdecken war.“ Wahrscheinlich lächle man über Haydn, so die im letzten Satz gegebene Antwort auf die im Titel formulierte Ausgangsfrage, weil man Wagner für bedeutender halte.

Herman Roth schließlich beschreibt Haydn als den eigentlichen großen Gewinner des stilgeschichtlichen Umbruchs seiner Zeit. Der Niedergang von galantem Stil und Rokoko, die Blüte der Empfindsamkeit und der Aufstieg der Wiener Klassik – all das fiel in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dass Haydn in einer stilästhetischen Pluralität wie dieser nicht unterging, dass er sie sogar mit überwinden half, schien er vor allem seiner Natürlichkeit zu verdanken. Gedeutet wird sein Lebenswerk als prominentes geschichtliches Beispiel für die Abhängigkeit selbst eines wirklich großen Geistes von seiner „Physis“.<sup>243</sup> Folgt man Roth, war Haydn der erste namhafte Komponist, der die Musik, streng orientiert am Prinzip der Natürlichkeit, aus ihrer funktionalen Festlegung durch die höfische Kultur und ihrer subjektivistischen Isolation durch die Vertreter der Empfindsamkeit befreite.

---

243 Wörtlich heißt es im Text dazu: Haydns „Geistigkeit erblüht aus der Physis, steht ihr nicht gegenüber [...]“

Dieser Vorrangstellung der Natur zum Trotz trägt die Hommage den Titel „Haydns geistige Welt“. Beachtung verdient zunächst das Aufklärungsverständnis des Autors. Hineingeboren wurde Haydn in das Zeitalter des Zerfalls der „barock aristokratischen Kultur“. Zwar sollte dieser Niedergang den Künstlern fortan die Thematisierung auch eher „persönlich[] orientierte[r] Inhalt[e]“ erlauben, zwar bescherte er der „Auswirkung und Darstellung“ künstlerischer Leistungen einen gehörigen Demokratisierungsschub, gelingen mochte es dabei allerdings noch nicht, die produktions- und rezeptionsästhetischen Prinzipien der alten höfischen Kultur endgültig zu annullieren. Roth zufolge war der Aufklärung derweil ein keineswegs selbstverständlicher Spagat gelungen: Sie entwickelte eine „Tendenz auf Vereinigung von Vernunft und Natur“. Für die Erfüllung des damit verbundenen Integrationsauftrags schien Haydn ob seiner familien- und ausbildungsgeschichtlichen Unbelastetheit geschaffen wie kaum ein zweiter Künstler seiner Zeit. Er entstammte dem Sozialmilieu gottesfürchtiger katholischer Handwerker, als Sprössling musikalisch überambitionierter Eltern oder gar Wunderkind kam er nicht zur Welt. Er war eher Instinkt- als Verstandesmensch, „traditionslos unreflektiert, [damit] aber auch traditionslos offen“. Mit den Herausforderungen des neuen Zeitalters schien ihn sein Wunsch „nach ‚Rückkehr zur Natur‘“ sowie seine handwerkliche Perfektion verbunden zu haben. Er versuchte den Vorstellungen der neuen bildungsbürgerlichen Gesellschaftsschicht zu entsprechen, „ohne dass er sich mit ihnen identifizieren ließe“, gleichzeitig sei er zum Nutznießer der spätbarocken Kultur geworden, „ohne sich ihr zu unterwerfen.“ Hinter der farbenfrohen Klangkulisse der Mozartschen Musik scheint sich bei genauerem Hinhören immer auch die innere Erregung „eines im Grunde dämonischen Temperaments“ zu erkennen zu geben. Haydns Musik hingegen bedeutet auch für Roth ein „völliges Aufgehen des Menschen in der Kunst“.

Hinter dieser Wendung verbirgt sich beides, die Koinzidenz von Künstler und Werk, aber auch die von Kunst und Publikum. Sie bildet den konzeptionellen Nenner, auf den sich nicht nur die Rothsche, sondern im Grunde alle im Rahmen seines 200. Geburtstags im BBC publizierten Hommagen an den Schöpfer des „Kaiserquartetts“ bringen lassen. Der an der abendländischen Ideengeschichte bis dato federführend beteiligte Leib-Seele-Dualismus scheint in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts seine Überzeugungskraft verloren zu haben, für den Jubilar genauso wie für die Vertreter der in Deutschland seinerzeit ihren Zenit erreichenden Aufklärung. Auch die Haydn-Enquête hat deutlich gemacht, wie stark die Sehnsucht nach einer harmonischen, von intellektualistischen, formexperimentellen oder gar politpropagandistischen Störfeuern unbehelligten Einheit von Produzent, Werk und Rezipient seinerzeit war. Die zahlreichen sich mit ihrem politischen Credo nicht aus der Deckung wagenden Teil-



nehmer konnten sich darauf genauso verständigen wie der Kommunist Scherchen, die einen unter den Flaggen einer spätromantischen, nationalkulturellen Utopie, die anderen unter denen der Kritik an den Umtrieben der Entfremdung. Eine verklausulierte Empfehlung an die eigene Zeitgenossenschaft enthält jedes Antwortschreiben. Roth hat das seine mit dem Schlagwort der „Reinlichkeit“ versehen. Bei Haydn habe die Freude „an der musikalischen Kunst als solcher“, frei von „jede[m] plumpe[n] handwerkliche[n] Mittel“, ihre reinste Ausprägung gefunden. Und Reinlichkeit sei es, wonach auch die Gegenwart strebe. Haydns Musik kommt dabei eine zutiefst religiöse Funktion zu: Sie erfülle, so Roths These, die Menschen „mit metaphysischer Beglückung“.

Finscher, der eingangs zitierte Haydn-Biograph, hat darauf hingewiesen, wie schwer es ist, über den Schöpfer der „Paukenmesse“ zu schreiben, es fehle schlichtweg an verwertbaren schriftlich überlieferten Selbstaussagen. (vgl. Finscher: 82). Nicht zuletzt diesem Umstand ist es anzulasten, dass sich der historische Haydn im Laufe der Jahre immer neuen zum Teil stark verzerrten Fremdzuschreibungen ausgeliefert sah. Zu den wenigen primärliterarischen Fundgruben gehören die Londoner Tagebücher, persönlich gehaltene Aufzeichnungen aus der letzten Lebensphase, als sich Haydn, nach der Auflösung der Kapelle der Esterházy, zweimal für längere Zeit in der britischen Hauptstadt aufhielt. In ihnen hat er noch einmal die Koordinaten der eigenen künstlerisch produktiv gemachten weltanschaulichen Grundhaltung fixiert. „[I]m Streben nach rationaler und enzyklopädischer Welt-Vergewisserung“ reflektieren sie, so Finscher, „etwas vom Geist der Aufklärung und von der Haltung des bürgerlichen Individuums, das sich seines Verstandes zu bedienen“ (ebd.) wisse. Auch am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts musste Haydn mit Sätzen wie diesen noch gegen die zahlreichen Verniedlichungsversuche seiner Spötter in Schutz genommen werden. Erstaunlich genug, dass das mit denselben geistesgeschichtlich umrahmten Argumenten geschah wie in den 1930er Jahren, aus Anlass seines zweihundertsten Geburtstags.

### III.2.5 Menschlichkeit als dramatisches Prinzip. Zum siebzigsten Geburtstag Gerhart Hauptmanns

Das letzte unter den Auspizien der Republik publizistisch gewürdigte Großjubiläum war Gerhart Hauptmanns siebzigster Geburtstag am 15. November 1932. Hinsichtlich ihres Entstehungskontexts und ihres „Protagonisten“ sind die Hommagen an den Autor der „Weber“ mit denen an Haydn kaum noch vergleichbar. Erstens hat sich die gesamtgesellschaftlich bereits im Frühling schon reichlich verfahrene Situation innerhalb der Sommer- und Herbstmonate noch ein weiteres Mal zugespitzt, und zweitens steht Hauptmann für eine eher zeitnahe, sich

auf die nach Möglichkeit authentische Schilderung der sozialen und moralischen Schieflage der wilhelminischen Gesellschaft kaprizierende literarische Strömung und deren populärstes Kommunikationsorgan: für den Naturalismus und sein Theater. Beides, die terminliche Nähe zum 30. Januar 1933 sowie die sozialkritische Komponente des bühnenliterarischen Werks des Jubilars, macht die genauere Betrachtung der Glückwunschschriften lohnenswert.

Dass die Republik zum Zeitpunkt des Hauptmann-Geburtstags nur noch wenige Wochen von ihrer Liquidierung trennte, hätte mit dieser terminlichen Präzision wohl nur ein Prophet voraussagen können, dass sie sich allerdings in einer weitaus schwereren Krise befand als noch im März, konnte anhand zahlreicher Indikatoren der politischen Geschichte der zurückliegenden Monate mühelos abgelesen werden. Dazu gehörte der hohe Stimmenanteil für den Kandidaten Hitler auch in der zweiten Runde der Reichspräsidentenwahl am 10. April genauso wie die oben bereits erwähnte Entlassung Brünnings und die Installation des ersten Präsidialkabinetts unter dem der Idee eines von der Reichswehr abgesicherten autoritären Ständestaats anhängenden Franz von Papen, dazu gehörten aber vor allem die Ergebnisse der beiden Reichstagswahlen vom 31. Juli bzw. vom 6. November. Unter einem parlamentarismusgeschichtlichen Gesichtspunkt war vor allem das Ergebnis der Juli-Wahl verheerend, rein rechnerisch nämlich hatte sie den beiden ganz unverhohlenen antirepublikanisch auftretenden Parteien der politischen Extreme eine absolute Mehrheit beschert. Zwar war diese negative Mehrheit nach dem Urnengang Anfang November – im unmittelbaren zeitlichen Vorfeld des Hauptmann-Geburtstags – wieder dahin, auch der Zenit der NSDAP schien angesichts eines Verlusts von etwa zwei Millionen Stimmen überschritten. Von stabilen parlamentarischen Mehrheitsverhältnissen konnte gleichwohl längst noch keine Rede sein, auch nach den November-Wahlen blieb die Regierung vom Vertrauen des hoch betagten und von seiner Entourage immer offensiver zu bestimmten personalpolitischen Entscheidungen gedrängten Reichspräsidenten abhängig.

Umso erstaunlicher, dass das Versagen aller probaten politischen, rechtsstaatlichen und zivilgesellschaftlichen Krisenabwehrmechanismen, dass der fast aufgelöste Faden, an dem das Damoklesschwert Mitte November 1932 über der Republik schwebte, in kaum einer der publizierten Glückwunschadressen an Hauptmann Erwähnung fand. Eine Ausnahme hierbei bildeten die Zeilen Monty Jacobs', des Feuilletonleiters der VZ. Die „Liebe“, die er eine auffallend breite Öffentlichkeit dem Jubilar plötzlich entgegenbringen sah, deutete er als Kompensation eines Gefühls von Verzweiflung über die als schier aussichtslos empfundene gegenwartspolitische Konstellation. Bereits zu Lebzeiten schien Hauptmann zu einer überväterlichen literaturgeschichtlichen Institution geworden zu sein. Unter seinen Fittichen suchte

man Schutz, weil man, so die reichlich metaphorische Sprachreglung, „unter dem aschgrauen Novemberhimmel dieser deutschen Gegenwart“ friere, und weil man offenkundig erkannt habe, dass „nichts auf der Welt das Herz heißer wärmt“ als Hauptmanns Kunst.

In Jacobs' kurzem Hauptmann-Portrait verbindet sich die Gestalt des Dichters mit der des Klerikers. Ein Priester im Sinne Bendas, im Sinne des rundum gebildeten und politmetaphysisch orientierten Meinungsbildners und -führers, ist der Jubilar des Jahres 1932 jedoch nicht mehr, wohl aber einer im Sinne eines säkularen Seelsorgers mit republikweiter Strahlkraft. Ernstlich abstreiten wird man das Charisma des Trostspenders natürlich auch einem Lessing oder Haydn nicht. Beide aber waren tot – und Hauptmann lebte. Das Festprogramm, mit dem man den Autor des „Bieberpelz“ im Jahr seines siebzigsten Geburtstags würdigte, dürfte seinesgleichen gesucht haben. Im Frühling trat Hauptmann eine Vortragsreise durch die Vereinigten Staaten an. Gefeierte wurde er dort als der führende Repräsentant der zeitgenössischen deutschen Theaterliteratur. Höhepunkt seiner Tour war ein Empfang bei Präsident Hoover im Weißen Haus. Im Sommer erhielt er, zurück in Deutschland, die Ehrenbürgerschaft seiner Heimatgemeinden Bad Salzbrunn und Schreiberhau, am 28. August den Goethe-Preis der Stadt Frankfurt, am 15. November schließlich die Preußische Staatsmedaille in Gold – letztere gleich zweimal, morgens im Namen der abgesetzten preußischen Regierung Braun, am Abend namens der kommissarischen unter von Papen.<sup>244</sup> Es war der Schild eines Widergängers des Poeta laureatus, auf den man Hauptmann gehoben hatte und regelrecht um die Welt trug. Im Vergleich mit dieser Serie von Großzeremoniellen sollten sich die pressepublizierten Referenzen im Vorfeld des eigentlichen Geburtstags fast schon bescheiden ausnehmen.

Frei von Brüchen war Hauptmanns Biographie nicht. Einen Namen gemacht hatte er sich im zeitlichen Gefolge des Dreikaiserjahrs als talentiertester deutscher Vertreter der europaweit in Mode gekommenen literarischen Stilepoche des Naturalismus, einer Strömung, die im wilhelminischen Deutschland zeitweilig in die geistig-programmatische Nähe zur Sozialdemokratie rückte. Um die Jahrhundertwende entwickelte sich Hauptmann künstlerisch zum Symbolisten, mit Beginn des Ersten Weltkriegs weltanschaulich sogar zum Chauvinisten. Angesichts seiner sozialkritischen Dramatik der späten 1880er und -90er Jahre erteilte ihm die Weimarer Republik allerdings die Absolution. Folgt man Hilscher, schienen die „Ideale[] und

---

244 Diese Duplizität der Ereignisse war die bizarre Folgeerscheinung des am 20. Juli, nur wenige Tage vor der Reichstagswahl, exekutierten Staatsstreichs gegen die mit den Landtagswahlen im April zwar ihrer parlamentarischen Mehrheit verlustig gegangene, zunächst aber noch geschäftsführend im Amt gebliebene preußische Regierung unter Otto Braun. Deren Kultusminister Adolf Grimme machte Hauptmann am Morgen des 15. Novembers seine Aufwartung im Berliner Hotel „Adlon“. Auch wenn Grimme im Namen der ihrer Selbstwahrnehmung nach verfassungsmäßigen Regierung auftrat: Der Urkunde der Hauptmann verliehenen Auszeichnung fehlte das Siegel. Dieses befand sich im Besitz der kommissarischen Regierung. (vgl. Leppmann: 352)

Vor der Verleihung der zweiten Medaille hatte die Reichsregierung zu einer Aufführung von „Gabriel Schillings Flucht“ im Nationaltheater Berlin geladen. Gespielt wurde in Anwesenheit Albert Einsteins, Max Reinhardts und Heinrich Manns, aber auch zahlreicher Angehöriger des internationalen diplomatischen Corps.

Ziele[] der Weimarer Republik“ Hauptmanns Grundhaltung genauso zu entsprechen wie die „bürgerlich-demokratische Orientierung, die Kompromissbereitschaft und zögernde Reformwilligkeit“ (Hilscher: 362) der ersten Regierung, also der Weimarer Koalition. Umgekehrt empfand auch die Republik den Autor der „Weber“ als einen der ihren, und zwar sowohl der linke und liberale Flügel ihrer politischen Elite als auch die Sozialschichten der Arbeiterschaft und des progressiven Bildungs- und Besitzbürgertums. Auch Leppmann sieht Hauptmann mit der Nachkriegszeit „in den Zenit seines Wirkens als Persönlichkeit des öffentlichen Lebens“ treten, in den Jahren der Republik sei er „eine Integrationsfigur ohnegleichen“ (Leppmann: 312) gewesen. Zumal den Sozialdemokraten, in der Frühphase des neuen Staats auf Reichs- wie auf Landesebene die maßgebliche politische Kraft, war das weltanschauliche Credo von Hauptmanns ersten naturalistischen Dramen und seine daraus resultierende Diffamierung durch die führenden Gesellschaftskreise des wilhelminischen Deutschland noch in lebendiger Erinnerung. Eine breitere Öffentlichkeit wiederum erkannte in Hauptmanns Bühnenarbeiten das Sprachrohr ihrer eigenen sozialen Belange – zumal seine frühen Stücke schienen ihn als einen Mann auszuweisen, „der die Nöte und Hoffnungen des arbeitenden Menschen kennt“ und nicht gezögert habe, „sie auf der Bühne darzustellen.“ (ebd.) Der Jubilar des Jahres 1932 war „kein elitärer Lyriker wie George oder Rilke und kein anspruchsvoller Romancier wie Thomas oder Heinrich Mann“ (ebd.), er war und blieb, nicht allein stofflich, sondern vor allem sprachgestisch und dramaturgisch, ein Dichter der „breiten Masse des Volkes“ (ebd.).

Der Grundstein der Popularität, der sich Hauptmann in den Jahren der Republik erfreute, war also bereits vor der Jahrhundertwende gelegt worden, schon 1912 war ihm sein literarisches Schaffen mit dem Nobelpreis honoriert worden. Zwischen 1922 und 1932, zwischen der allmählichen Konsolidierung und dem beginnenden Niedergang der Republik, kam allerdings nur noch ein nennenswertes Stück auf die Bühne: „Dorothea Angermann“ (1926). Das nächste Jahr, das für die Uraufführung eines Hauptmann-Dramas stehen sollte, war des siebenzigsten Geburtstags, der Titel diesmal: „Vor Sonnenuntergang“. Der signifikante Rückgang an Uraufführungen konnte Hauptmanns Popularität keinen Abbruch tun. Eine Laune der Natur hatte den in die Jahre gekommenen Hauptmann auch optisch in die Nähe seines literarischen Vorbilds Goethe gerückt. Es war das „Bild des *alten* Dichters“ (Hilscher: 12), das die Hauptmann-Rezeption der Weimarer Republik ganz wesentlich prägte, in Vergessenheit geriet darüber, dass das *Enfant terrible* des Theaters des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit dem Dichter der 1920er Jahre nur noch wenig gemein hatte, und dass, umgekehrt, „nicht dieser *die* Werke geschaffen hat, die [man] im allgemeinen bei der Nennung seines Namens im Auge“ (ebd.) hatte. Folgerichtig standen „Persönlichkeits- und Werkerlebnis bei den meisten Lesern in ge-

wisser Weise beziehungslos nebeneinander.“ (13) Nicht zuletzt dieser auch damals schon ein wenig anachronistisch anmutenden dichterfürstlichen Aura dürfte Hauptmann es zu verdanken gehabt haben, dass man ihn plötzlich sogar als staatstragend empfand und, bereits 1921, in den Kreisen der prorepublikanischen Linken als Kandidat für das Amt des Reichspräsidenten ins Spiel brachte (vgl. Leppmann 312 ff.).<sup>245</sup>

Hauptmann allerdings hatte nie daran gedacht, die Grenze zwischen Poetik und Politik zu überschreiten. Den Ruf eines klassischen Großintellektuellen sollte er sich mit einer Haltung wie dieser natürlich nicht erwerben. Er blieb eine zumindest vom republikanischen Teil der politischen Elite hofierte moralische Autorität, er empfahl sich bei seinen zahlreichen öffentlichen Auftritten als führender Repräsentant der deutschen Gegenwartsliteratur, er vermochte deren thematische, stilistische und weltanschauliche Polyphonie dank der Suggestivität seines volkstümlichen künstlerischen Selbstverständnisses für den Moment sogar vergessen zu machen, kurzum: Hauptmann war die „Galionsfigur am Bug des deutschen Staatsschiffs“ (9), der Kapitän auf dessen Brücke aber war er nicht. Der Historizität seines Ruhmes nun schienen sich seine Schriftstellerkollegen stärker bewusst zu sein als die kulturinteressierte Öffentlichkeit. Sie akzeptierten ihn in ihrer Mehrheit als integrative Vater- und Symbolfigur, als ein Kollektiv von Hauptmann-Epigonem betrachteten sie sich deswegen allerdings längst noch nicht – die unten auszuwertende Zeitungspublizistik lieferte dazu einiges an aufschlussreichem Material. Auch gut vier Jahrzehnte nach der Uraufführung von „Vor Sonnenaufgang“ sollte der Jubilar, soviel schon vorab, in erster Linie als genialischer Hauptvertreter des naturalistischen Theaters wahrgenommen werden, seine zeitgenössische Arbeiten sollten derweil kaum noch auf Resonanz stoßen.

Wirklich präsent in den Buchläden und an den Theatern war in der Zeit um 1930 allerdings nicht mal mehr derjenige Teil seines Werks, dem er seinen Ruhm zu verdanken hatte.<sup>246</sup> Die Uraufführung eines neuen Hauptmann-Stücks sollte das Weimar-deutsche Feuilleton erst wieder Anfang 1932 beschäftigen: Am 16. Februar inszenierte Max Reinhardt am Deutschen Theater Berlin das oben schon erwähnte Stück „Vor Sonnenuntergang“. Begreifen lässt sich die theatergeschichtliche Dramatik dieses Termins eigentlich erst im Rückblick: Es sollte „Hauptmanns letzte große Premiere [sein] und die letzte bedeutende Premiere in der Weimarer Republik überhaupt.“ (353) Über die motivischen Anleihen bei Shakespeares „King Lear“

---

<sup>245</sup> Für eine Präsidentschaftskandidatur ins Gespräch gebracht worden waren neben Hauptmann auch die Schriftstellerkollegen Fritz von Unruh und Heinrich Mann, beide Autoren eines politisch weitaus reflektierteren dramatischen bzw. essayistischen Werks. Folgt man Leppmann, hätte sich keiner der drei „in der Rolle des Landesvaters und Staatsoberhaupt bewährt“ (315). Sowohl für Hauptmann als auch für von Unruh und Mann nämlich gelte: „Ihre schriftlichen Äußerungen zur Politik [...] weisen sie als eloquenter, aber noch wirklichkeitsfremder aus als die tatsächlichen Machthaber.“ (ebd.)

und die Reminiszenzen an Goethe ist viel geschrieben worden. Leppmanns Deutungsansatz aber scheint interessanter, gelesen nämlich hat er „das Drama vom sang- und klanglosen Untergang des Geheimrat Clausen“ als „bewussten Abschied von einem Zeitalter [...], in dem ‚Geist‘ und ‚Macht‘ einander bisweilen durchdrungen oder zumindest streckenweise nebeneinander existierte haben, [...].“ (356) Folgt man diesem Ansatz, hätte Hauptmann, das vermeintliche Fossil aus den frühen Jahren des Wilhelminismus, über ein feineres Gespür für die Zeichen der Gegenwart verfügt als mancher seiner jüngeren Kollegen.

Von den Glückwunschschriften, die die VZ am 13. November publizierte (VZ Nr. 316, Unterhaltungsblatt, 13. 11. 1932), sollen drei näher betrachtet werden: die Beiträge von Georg Hermann und Gerhard Menzel sowie der des oben bereits kurz zitierten Monty Jacobs.<sup>247</sup> Hermann und Menzel erörtern die Frage nach der Konservier- und Wiederholbarkeit einer kontextspezifischen ästhetischen Erfahrung und widmen sich dabei konkret der Relevanz der Bühnenstücke aus Hauptmanns naturalistischer Frühzeit für das Publikum der 1930er Jahre. In den Vordergrund gerückt haben beide Laudatoren ihre Generationszugehörigkeit, angesprochen wird sie schon im Titel ihrer Beiträge: Mit Hermann schreibt „[d]er Sechziger an den Siebziger“, mit Menzel richten sich „[d]ie Dreißiger an den Siebziger“. Beide haben ihre Sozialisierung aufgrund dieses Altersunterschieds unter verschiedenen historischen Vorzeichen erfahren, beide sollten in den Jahren der NS-Herrschaft getrennte Wege gehen.<sup>248</sup> Einig sind sie sich aber in zumindest einem Punkt: in ihrer Bewunderung für Hauptmann, für den Menschen genauso wie für sein Lebenswerk. Der Verdacht des Ein-Generationen-Projekts, dem sich der Naturalismus schon in den Reihen der eigenen Zeitgenossen ausgesetzt sah, scheint damit, wenn auch sicher noch nicht völlig zerstreut, so doch zumindest teilweise entkräftet.

Trotzdem wähnt sich Hermann aufgrund seines Altersvorsprungs in einer privilegierten Position. Für ihn, den bereits im Rahmen zweier anderer VZ-Rundfragen zitierten Autor der „Jett-

---

246 Den Absatzmarkt einer anspruchsvollen Romanliteratur beherrschten ohnehin die aktuellen Veröffentlichungen von Wassermann, Hesse, Döblin und den Gebrüdern Mann, aber auch die Bühnenspielläne führten die Namen Brecht, Zuckmayer und Kaiser weitaus häufiger als denjenigen Hauptmanns. Er selbst schien „als der überragende Dichter der Zeit anerkannt“ zu sein, genau „wie Goethe ein Jahrhundert zuvor, aber lesen [tat] man ihn nicht viel mehr als jenen.“ (325).

247 Hauptmanns Danksagung für die Glückwünsche findet sich publiziert in: VZ Nr. 321, Unterhaltungsblatt, 18. 11. 1932.

Im Folgenden nicht berücksichtigt ist die Hommage Juri Semjonows.

248 Für den 1871 geborenen Hermann sollte mit der Machergreifung eine Zeit der Repressionen beginnen. Seiner Verfolgung durch die Nationalsozialisten wird sich der überzeugte Pazifist durch Flucht in die benachbarten Niederlande entziehen. Nach deren Besetzung durch die Wehrmacht wird er 1943 zunächst nach Westerbork verschleppt und noch im selben Jahr ermordet, wahrscheinlich in Auschwitz oder Birkenau.

Menzel (1894 – 1966), Schlesier wie Hauptmann, hielt sich nach der Inflation finanziell zunächst als filmbegleitender Harmoniumspieler und Kinobesitzer über Wasser. 1928 erschien das monologische Drama „Toboggan“. 1931 legte er mit „Wie viel Liebe braucht der Mensch“ einen in der Tradition einer naturalistischen Sozialkritik stehenden Roman vor. Nach 1933 griff er, dem neuen Zeitgeschmack entsprechend, vornehmlich auf Stoffe aus der Nationalgeschichte zurück. Dazu gehörte vor allem „Scharnhorst“ (1935), ein Bühnenstück über den Organisator der preußischen Heeresreform.



chen Gebert“, ist völlig unstrittig, dass nur ein Generationsgenosse dazu in der Lage sein kann, Hauptmanns theatergeschichtlich revolutionäre Bedeutung angemessen zu würdigen. Kein Wunder also, dass er die eigene Zugehörigkeit zu einem Kreis von Literatur- und Theaterenthusiasten, die „Gerhart Hauptmann von seinen Anfängen an bewusst miterlebt haben“, als glückliche Fügung empfindet. Hermann greift im Rahmen seiner Erinnerungsarbeit auf eine emotionale Kategorie zurück, die stark an die in Benjamins drei Jahre später entstandenen Kunstwerk-Aufsatz thematisierte Aura erinnert. Als historisch einmalig und damit schlichtweg nicht mehr reproduzierbar empfindet er die „Erregtheit“, mit der der Kampf „in jedem Werk *um* jedes Werk“ seinerzeit geführt worden zu sein scheint. Ein Teilsatz wie dieser ist weit mehr als ein bloßes Wortspiel. Zum Ausdruck gebracht hat er die Verwandtschaft des naturalistischen Frühwerks mit einem Uriasbrief – Stücke wie „Die Weber“ hatten der innerlich zerrissenen wilhelminischen Gesellschaft den Spiegel vorgehalten und waren von den staatlichen Behörden dafür mehr als einmal zur Rechenschaft gezogen worden. Hermann selbst war Zeitzeuge dieses doppelten Kampfes geworden, des inszenierten zwischen den Antagonisten der Bühnen und des realen zwischen dem Theater und der staatlichen Obrigkeit. Die nachgeborene Generation scheint dieser Kampf derweil nur noch mit einer wertmindernden historistischen Patina erreicht zu haben, das dem spezifischen geschichtlichen Kontext zuzuschreibende erregende Moment lässt sich ihr nicht mehr vermitteln. Die Jüngeren werden „den Abstand, den ein Gerhart Hauptmannsches Stück oder eine Seite seiner Prosa von der literarischen Umgebung der Zeit hatte, das Absolut-neue [sic!] und Andersgeartete in ihm“ nie mehr durchleben.<sup>249</sup>

Gerade die Bühnenkunst muss sich von einer geschichtlich elitären Position wie der Hermannschen ins Mark getroffen fühlen. Sie nämlich lebt ganz wesentlich vom Anspruch ihrer zentralen ästhetischen Kategorie, des tragischen Konflikts, auf zeitlose Gültigkeit. Dieser Anspruch leitet sich vor allem aus den gattungstypischen Stärken des Theaters ab, aus der physischen Präsenz der Handlungsträger etwa oder der Emotionalität des gesprochenen Wortes. Das Theater verfügt damit über eine ganze Reihe von Möglichkeiten, einen Text aus den Zusammenhängen seiner Entstehung zu lösen und seinen übergeschichtlichen Kern freizulegen. Hermann nun mag der Nachwelt vorhalten, das erregende Moment des Hauptmannschen Frühwerks dies- und jenseits der fehlenden vierten Bühnenwand in seiner Authentizität weder nachempfinden noch reproduzieren zu können, für absolut immun gegen die annullierenden

---

249 Den im Laufe der Jahre längst zu einem kanonisierten Autor gewordenen Jubilar vergleicht Hermann mit einem Berg, der bis dorthin hinauf wachse, „wo die Großen aller Zeiten in der dünnen, eisklaren und ewigen Luft der Höhe stehen, bis dorthin, wo auch das Zeitgebundene zeitlos wird.“ Auch diesen Wachstumsprozess, „[d]as Wunder des Werdens, der Entstehung“, haben die Folgegenerationen nicht mehr beobachten können. Ihnen war Hauptmann „in seinem Schaffen eine feste Größe, mit der sie von früh an zu rechnen gewohnt waren, die sie einrangierte, ja mit der vielleicht ihr literarisches Weltbild überhaupt erst begann.“

Kräfte der geschichtlichen Prozesse hält er jedoch die moralische Integrität dieser Arbeiten. Und mehr noch, Hauptmann steht für etwas, „was den Dichtern von heute selten wurde: bleibendes Menschentum.“ Aber auch eine konkretere politische Lektion scheint ihm, Hermann, die persönliche Bekanntschaft mit dem Jubilar erteilt zu haben. Empfohlen habe ihm Hauptmann die Lektüre norwegischer Romane<sup>250</sup>, aus einem zunächst rein schreibpädagogischen Grund, nämlich „um einmal zu sehen, wie man solches Motiv wie jenes, an das [er sich seinerzeit] herangewagt hatte, vertiefen könne.“ Seine Lektüreindrücke aber hätten ihm „einen Ruck nach links gegeben und die Richtung gewiesen“, in der er zu gehen gehabt habe, um sich selbst zu finden.

Menzels Generation hingegen scheint zu Hauptmann erst auf Umwegen gefunden zu haben. Dass er im oben bereits zitierten Titel seiner Hommage – „Die Dreißiger an den Siebziger – auf die Plural- und im eigentlichen Text systematisch auf die Wir-Form zurückgegriffen hat, ist natürlich einem bestimmten Kalkül geschuldet: Gesprochen hat er, geboren 1894, im Namen aller Angehörigen der kurz vor der Jahrhundertwende geborenen Generation. Deren künstlerische Orientierungssuche glich, unabhängig davon, ob sie Schaffende oder nur Rezipierende waren, einer Odyssee durch die zerklüfteten Landstriche der stilistischen Moden der zurückliegenden Jahrzehnte. Hauptmann selbst schien dabei die Figur eines Vaters übernommen zu haben, der seinen Söhnen ihren ödipalen Aufruhr und ihre geschmacksästhetische Verwirrung in bester neutestamentarischer Tradition immer wieder zu vergeben bereit war. Nun, mit siebzig, scheint ihm der Triumph vergönnt, zumindest einen Großteil der vormaligen Rebellen wieder hinter sich zu wissen.

Welche Stationen nun hatte man auf der besagten Odyssee angelaufen? Ihre ersten Theaterindrücke hatten der Träger des Kleist-Preises des Jahres 1927 und seine Generationsgenossen ausgerechnet im Jahr eines der letzten großen Bühnenskandale des Kaiserreichs gesammelt. Ausgelöst hatte ihn Hauptmanns im Mai 1913 in der Breslauer Jahrhunderthalle unter der Regie Max Reinhardts uraufgeführtes „Festspiel in deutschen Reimen“, ein Stück, dass aus Anlass des einhundertsten Jahrestags der Völkerschlacht bei Leipzig in Auftrag gegeben worden war und die Erwartungen monarchistischer Kreise bitter enttäuschte.<sup>251</sup> Die Aufführung derart sensibler politischer Stücke war eher die Ausnahme. Stattdessen dominierte die „solide Ware“ von Heyse – immerhin der Nobelpreisträger des Jahres 1910 –, Ganghofer,

---

250 Genannt hat Hermann hier Alexander Kielland (1849 – 1906) und Jonas Lie (1833 – 1908), zwei Autoren, die zusammen mit Bjørnstjerne Bjørnson und dem bis heute populären Ibsen zu den so genannten Großen Vier der norwegischen Literatur des 19. Jahrhunderts gehören.

251 Hauptmann hatte das Stück auf Bitten des Breslauer Magistrats zu Papier gebracht. Begangen werden sollte mit der Uraufführung die Einweihung der Jahrhunderthalle. Anstoß nahm der schlesische Adel, aber auch der monarchistisch gesinnte Teil des Bürgertums u. a. an der Wahl der als inadäquat empfundenen Revueform, an der Persiflierung der Rolle Friedrich Wilhelms III., an der positiven Zeichnung Napoleons sowie an der dezidiert pazifistischen Botschaft der Schlusssequenz. Nach elf Aufführungen wurde das Stück auf Veranlassung des Kronprinzen aus dem Spielplan gestrichen, ursprünglich geplant waren 15. (vgl. Hilscher: 295-299 und Leppmann: 297 ff.)

Lengyel und Schönherr die Spielpläne der Vorkriegsjahre.<sup>252</sup> Nachdem der Krieg über Europa hereingebrochen war, habe man, so Menzel weiter, die Literatur zunächst vergessen – „weil uns das Leben mit Haut und Haar verschlingen wollte“. In der Spätphase des Krieges habe man sich gegen die Wirklichkeit gewehrt und sei darüber der Mystik in die Arme gestürzt, verbunden war diese Realitätsflucht mit den Namen Strindberg und Dostojewski, Laotse und Buddha. Zuhause aber sei man von Hauptmann empfangen worden – eine offenkundig enttäuschende Erfahrung. Man versuchte, ihn „mit Trotz und Leugnung“ auf Abstand zu halten, und erklärte ihn lieber für tot, als sich einzugestehen, „dass da ein großer Mensch in aller herrlichen und beinahe schon beleidigend selbstverständlichen Einfachheit seines Herzens lebte“, ein Mensch, „dessen Kraft und Stärke die Liebe und das Verstehen und das Verzeihen waren.“ Trotzdem war man zunächst noch willens, „ihm den Rücken zu kehren. In aller Heimlichkeit“ aber schien er von den Herzen seiner Skeptiker längst Besitz ergriffen zu haben. Erst „nach leidenschaftlichem Widerstreben“ habe man sich „der Kraft seiner Liebe“ schließlich ergeben. Die emotionale Wirkung des Hauptmannschen Lebenswerks, seiner Stoffe, Konflikte und Bühnenfiguren, schien also alle Generationen in ihren Bann schlagen zu können. Darüber, ob auch eine Versöhnung wie diese unter dem Eindruck der Krise der kulturellen Moderne erfolgte, kann nur gemutmaßt werden. Der Verzögerung, mit der er sein Bekenntnis zu Hauptmann ablegte, vermag Menzel jedenfalls sogar noch etwas Gutes abgewinnen zu können: Hermanns Generation sei die emotionale Verbundenheit quasi von Geburt wegen „in den Schoß“ gefallen, die seine aber habe sie sich erst erwerben müssen.

Mit Jacobs meldet sich das Feuilleton der VZ selbst zu Wort. Seinen Beitrag hat er mit dem Schlagwort „Bekenntnis“ überschrieben. Geboren 1875 gehörte er wie Hermann eher zur Generation der Sechziger. Hauptmanns Entwicklung beschreibt er als einen Aufstieg „vom Kinderschreck zum Klassiker“. Daran, dass man ihn lieben *kann*, gibt es für Jacobs keinen Zweifel, die Frage, die er zu erörtern sich vorgenommen hat, ist die, warum man ihn lieben *muss*. Der Titel seiner Hommage hat dabei eine falsche Fährte gelegt, der eigentliche Text nämlich erschöpft sich nicht in wortreichen autobiographisch angehauchten Liebesschwüren, im Mittelpunkt steht vielmehr das Verdienst des Jubilars um die Wiederentdeckung der dramenpoetologischen Kategorie der Tragik.

Ins Visier geraten ist Jacobs vor allem die Etikettierung des Jubilars als „Dichter des *Mitleids*“. Die ungeschriebene Vorgeschichte dieses Schlagworts ist lang. Es war der „Weiheanspruch der Brahmschen Bühne“, der die Mission des Naturalismus auf den Punkt gebracht

---

252 Melchior Lengyel (1880 – 1974) war ein ungarischer Dramatiker und Journalist. Seit 1919 lebte er in Berlin. Weltruhm erlangen sollte seine Erzählung „Ninotschka“ durch die Verfilmung durch Ernst Lubitsch. Karl Schönherr (1867 – 1943) war Verfasser zahlreicher sozialkritischer, in seiner Tiroler Heimat angesiedelter Dramen. Er wurde zweimal, 1911 und 1917, mit dem Grillparzer-Preis ausgezeichnet.

hatte: Das zeitgenössische Drama sollte die menschliche Existenz in ihrer Ganzheit darstellen, das „Schöne wie das Rohe,/Das Gemeine und das Hohe“; auf die traditionellen Restriktionen, auf die Ständeklausel oder das Gebot der drei Einheiten, brauchte es dabei keinerlei Rücksicht mehr zu nehmen. In der kaiserdeutschen Blütezeit des bürgerlichen Realismus musste eine Dramatik, die sich auf ein Freiheitspostulat wie dieses berief, einen schweren Stand haben – die Literarisierung auch der Schattenseiten des Lebens war schlichtweg nicht opportun, künstlerisch nicht und nicht politisch. In der Dramentheorie hatte ohnehin Gustav Freytag die Maßstäbe gesetzt, auch ihnen entsprach das Hauptmannsche Frühwerk in keinsten Weise. Einem Etikett wie dem oben zitierten lässt sich durchaus zugute halten, dass es dem Naturalismus ein individuelles Profil verpasst und in Zeiten der Anfechtung damit ein Stück Würde eingehandelt hat. Folgt man Jacobs, hat es Hauptmanns eigentliche dramengeschichtliche Leistung allerdings eher überblendet als hervorgehoben. Das Mitleid nämlich stehe „auf der unteren Stufe der Gutmütigkeit“, Hauptmanns Kunst aber muss viel höher angesiedelt werden: Sie stehe „auf der Stufe der Güte.“ Spätestens bei der zweiten Lektüre wird klar, dass Sätze wie diese mit scholastischer Haarspalterei nichts gemein haben. Gutmütigkeit und Mitleid sind Erscheinungsformen der Sentimentalität, Güte aber ist eine Eigenschaft des Charakters, und ihr Kommunikator ist nicht das Mitleid, sondern das „*Mitleiden*“. In ihm erkennt Jacobs die „stärkste aller Menschenkünste“.

Hauptmann habe an ein „Heldentum der Stille“ geglaubt, das er mit einer gewöhnlichen Mitleidshaltung gar nicht hätte angemessen auf die Bühne bringen können. Das breite Publikum schien den Unterschied zwischen Mitleids- und Mitleidensfähigkeit durchaus erkannt zu haben; das Herz hätten ihm die Helden der Stille deshalb gewärmt, „weil ein Dichter sich über sie beugt, weil er ihre Schmerzen segnet und ihr Leid produktiv macht.“ Dieser Satz enthält, so kryptisch er klingen mag, die eigentliche Pointe des Textes. Was zunächst wie ein Paradoxon anmutet – dass Hauptmanns Figuren nämlich „*[m]it Schmerzen geseget*“ sind –, ist in Wahrheit der Geniestreich eines dialektischen Prozesses, an dessen Ende Jacobs die Wiederentdeckung der Tragik stehen sieht. Hauptmanns Dramatis Personae reflektieren ihren Schmerz, sie intellektualisieren ihn nicht, selbst wenn er am Ende stärker ist als sie, so sind sie zuvor an ihm gewachsen, nicht aber einfach zugrunde gegangen. Dieser Umgang mit dem eigenen Schicksal verleiht ihrem Leben, völlig unabhängig vom Faktor der Standeszugehörigkeit, menschliche Größe – und ihrem Ende ein klassisch tragisches Antlitz. Da sie „den Segen des Schmerzes spüren“, können sie, so die Quintessenz, „die Tragik wieder auferstehen lassen, der so viele Zweifler voreilig das Grab schaufeln wollen“.

In seiner Ausgabe vom 13. November widmet sich auch der BBC dem Hauptmann-Geburtstag (BBC Jg. 65, Nr. 533, 1. Beilage, 13. 11. 1932). Zwei längere Beiträge finden sich dort publiziert, von Emil Faktor der eine, von Sigmund Graff der andere.

Mit Faktor hat der Chefredakteur selbst zur Feder gegriffen. Seine Hommage hat er mit der Zeile „Gerhart Hauptmann zum 70!“ überschrieben. Genannt wird der Autor der „Weber“ darin in einem Atemzug mit Zola, Nietzsche und Tolstoi, allesamt Dichter und Denker, die die „Geisteskräfte“ ihrer Rezipientengemeinde „entwickeln halfen“. Rechnen darf sich Hauptmann damit zu den namhaftesten Revolutionären der Ideenwelt der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Von einem versierten Kenner der Literatur- und Theatergeschichte wie Faktor kann derlei nur als Ritterschlag empfunden werden. Interessant ist in diesem Kontext außerdem die Differenzierung zwischen Bild und Urteil: „Über die sich schöpferisch mühenden Zeitgenossen hat der geistig wache Empfänger ein Urteil – von Erscheinungen wie Gerhart Hauptmann besitzt er ein Bild.“ Der entscheidende Unterschied zwischen beiden: Das Urteil ist revidierbar, das Bild ist es nicht. Bildern kann man allenfalls „grollen, aber sie lassen sich im Bewusstsein nicht mehr abschaffen.“ Addiert zu haben scheinen sie sich zu einer Ikonographie des abendländischen Kulturerbes. Hauptmann wäre der einzige Deutsche seiner Generation, dem die Ehre dieser Zugehörigkeit zuteil geworden wäre.

Im Mittelpunkt des Beitrags steht die Würdigung der Imaginations- und Schreibtechnik des Jubilars. Seine dramaturgischen, konflikt- und figurenkonzeptionellen Ansätze schienen die europäische Theatertradition vor völlig neue Herausforderungen gestellt zu haben. Bis dato seien die Bühnenschriftsteller entweder „von sich oder von der Idee“ ausgegangen und hätten „Werke ihres Stiles, ihres Temperaments, ihres weltanschaulichen Charakters“ geschaffen. Goethe schien gleich beide Phasen durchlaufen zu haben: Im Jugendwerk sei er von der Idee, in der Zeit der Reife nur noch von sich selbst ausgegangen.<sup>253</sup> Anders Schiller: Bei ihm stand zeit seines Dichterlebens die Idee im Zentrum, die Suprematie seines bedingungslosen Idealismus hat ihn zu einem, so Faktors Wortwahl, „Diktator der Dramatik“ gemacht. Ibsen wiederum rekrutierte die Figuren seiner Stücke aus der Sozialschicht der Bourgeoisie. Souffliert habe er ihr dabei Gefühle, die das historische Bürgertum im Laufe seiner Emanzipation im Grunde längst verloren hatte. Strindberg schließlich, „ein Hasser menschlicher Gebundenheit“, hat die meisten seiner Bühnenfiguren mit der eigenen zynisch-egomanen Grundhaltung ausgestattet und den Bühnendialog damit in einen Kampf um Leben und Tod transformiert. Mit dieser geschichtlich gewachsenen Projektionsempfase zu brechen, ist offenkundig erst dem Naturalismus gelungen. Seine Vertreter hätten die Charaktere ihrer theaterliterarischen

---

<sup>253</sup> Seine Bühnenfiguren seien dabei in aller Regel „mit seinen Schönheitsidealen versippt“ gewesen.

Arbeiten „nicht durch Zufuhr von außerhalb, nicht aus Magazinen des Intellekts, aus Speichern der menschlichen und geistig hohen Kultur“ gespeist, sondern schlicht „aus ihrer Haut heraus entwickelt.“

Hauptmann ist es, der, folgt man Faktor, vor allem auf dem Gebiet der Figurenkreation Pionierarbeit geleistet hat. Gegenstand seines Dramatikerinteresses waren von Anfang an „vegetierende Existenzen“. Niemals hat er den Versuch unternommen, sie hinsichtlich ihrer Sprach- und Reflexionsgewohnheiten „auf ein literarisches Niveau“ zu heben – die Figuren seiner frühen, naturalistischen Schaffensphase waren Fleisch aus dem Fleisch der sozialen Lebensrealität. Mag sich der Autor der „Weber“ in späteren Jahren noch so sehr auch „mit Philosophien, mit Erlebnissen, mit Mysterien, mit Phantastereien“ herumgeschlagen haben, eine Mutter Wolf werde auch nicht „durch ein Dutzend bloßer Phantasiegestalten“ aufgewogen. In der Dramatisierung von Figuren ihres charakterlichen Zuschnitts liege seine eigentliche Stärke, „seine vom Gefühl für Menschentum bestimmte Größe.“ Natürlich aber verlangte auch die dramenästhetische Tradition bisweilen ihren Tribut. Mehr als einmal hatte Hauptmann das Prinzip der Wirklichkeitsabbildung aufgegeben und war auf die Orbitalbahn des klassischen Dramenbaus zurückgekehrt – Konflikte, die das Leben abgebrochen hätten, führte er, um des Eindrucks der künstlerischen Geschlossenheit willen, zu Ende. Vor Augen gehabt haben könnte Faktor den das Theaterpublikum seit der Erstaufführung verstörenden Tod des alten Hilse aus den „Webern“, eine dramaturgische Volte, die noch Peter Szondi in seiner „Theorie des modernen Dramas“ beschäftigen wird.<sup>254</sup> Hilse starb nicht um der Handlungslogik willen, vielmehr schien sein Tod den auf der Bühne herrschenden epischen Ausnahmezustand zu beenden und das Gesetz des aristotelischen Dramenbaus wieder in Kraft zu setzen.

Graffs Zeilen tragen die Überschrift „Dank“.<sup>255</sup> Sein Beitrag verbindet künstlerbiographische mit literaturkomparatistischen Passagen. Auch Graff bewundert den Jubilar in erster Linie wegen der unverwechselbaren „Menschlichkeit“ der Figuren seines sozialkritischen Frühwerks. Abgelegt hat er dieses Bekenntnis allerdings nicht im luftleeren Raum – Hauptmanns charaktergestalterische Genialität scheint sich ihm erst im direkten Vergleich mit einem anderen, fast zeitgleich in die Theatergeschichte eingegangenen naturalistischen Dramatiker erschlossen zu haben: mit Hermann Sudermann.

---

254 Szondi deutet die Schlusszene der „Weber“ als Symptom eines geschichtspathologischen „Widerspruch[s] zwischen epischer Thematik und nicht aufgebener dramatischer Form“ (Szondi: 72). Ihrem Verlauf nach war die historische Weberrevolte, die Hauptmann darzustellen beabsichtigte, eher epischer Natur. Trotzdem wählte er die Form des Dramas. Das Drama aber, seinem klassischen Selbstverständnis nach „ein Absolutes“ (ebd.), bedarf eines szenischen Schlusssteins.

255 Graff (1898 – 1979) war seit 1924 Mitarbeiter bei Franz Seldte, dem Bundesführer des Stahlhelms, dessen gleichnamiges, im September 1919 gegründetes Bundesorgan er redaktionell betreute. Sein wohl größter Erfolg war das bis zu seinem Verbot 1936 rund fünftausend Aufführungen erlebende Kriegsdrama „Die endlose Straße“ (1930). Einen Namen gemacht hatte er sich ferner als Autor des im Jahr des Hauptmann-Jubiläums auf die Leinwand gebrachten Bühnenstücks „Die vier Musketiere“. Im Folgejahr sollte er auf einen Referentenposten in Joseph Goebbels Reichspropagandaministerium wechseln.



Graff beginnt mit der eher globalen Frage nach dem „Beste[n]“ an Gerhart Hauptmann. Er formuliert sie als Spieler gleich zweier Rollen: Er erlebe die Dramen immer in einer „seltsam beglückenden und beunruhigenden Doppeleigenschaft, als Publikum und als (von [sich] uneingestandener) Lehrling, der dem Meister über die Schulter, d. h. also hier hinter die Kulissen guckt.“ Als Zuschauer sei er stets „gepackt, ergriffen, erschüttert“ gewesen, als Schüler habe ihn „grenzenlose Bewunderung“, im gleichen Augenblick aber auch „grenzenlose Selbstverachtung“ erfüllt. Durch die seiner Selbstbeschreibung als „Lehrling“ in Klammern vorweggeschickte Relativierung akkreditiert Graff die These seines Altersgenossen Menzel von der Orientierungsschwierigkeit einer ganzen Generation: Die Aura der Hauptmann-Stücke ist schlichtweg zu wirkungsstark, als dass man sich ihr, aller Bemühungen um einen eigenen künstlerischen Stil zum Trotz, dauerhaft entziehen könnte. Geschafft hat der „Meister“ etwas, das so trivial, wie es klingt, keinesfalls war: Er hat, indem er einen sozial charakteristischen Tonfall und damit ein bestimmtes Flair auf die Bühne gebracht hat, das Handwerk der Milieuschilderung perfektioniert. Vollauf bewusst geworden zu sein scheint Graff „das Letzte, Tiefste und Geheimnisvollste an diesem Gerhart Hauptmann“ aber erst im direkten Vergleich mit seinem „Gegenspieler und Gegenpol Hermann Sudermann.“

Ihren Durchbruch als Theaterautor hatten beide fast zeitgleich erlebt. Nur fünf Wochen nach der Uraufführung von Hauptmanns „Vor Sonnenuntergang“ feierte Sudermann seinen ersten Publikumserfolg, am 27. November mit „Die Ehre“ im Berliner Lessing-Theater; anschließend übernahm die Freie Volksbühne das Stück in ihren Spielplan. Die Ovationen des Zuschauerraums allerdings finden sich bald von den Zweiflern des Feuilletons und ihrer Kritik an der künstlerischen Qualität von Sudermanns literarischen Arbeiten übertönt. An deren Spitze hatte sich kein Geringerer als Alfred Kerr gestellt, die Werke Sudermanns zeigten seinem Eindruck nach nichts anderes als „falsche Interessantheit, falsche Rührung, falsche Leidenschaft und falsche Schlichtheit.“ (Kerr: 220 f.)<sup>256</sup> Graff argumentiert ganz ähnlich. Im Unterschied zu Hauptmann scheint dem Autor der „Ehre“ jedwedes Gespür für die menschliche Gefühls- und Gedankenwelt gefehlt zu haben: Bei Sudermann habe er immer nur eine „Maschinerie“ gesehen, bei Hauptmann eine „Welt“, Sudermann habe „Figuren“ auf die Bühne gebracht, Hauptmann habe „Menschen“ geschaffen, dieser habe die Handlung aus einem Problem abgeleitet, Sudermann sei umgekehrt verfahren, bei ihm habe es nach Schminke, bei Hauptmann aber nach Erde gerochen. Er, Graff, habe begriffen, „was – im modernen Sinne – ein dichterisches Drama im Gegensatz zu einem Theaterstück“ sei, er habe begriffen, „dass

---

256 Für Sudermanns frappierend hohe Popularität beim Publikum macht Kerr eine Art faut-de-mieux-Mentalität verantwortlich: Man habe in der intellektuellen Dürrezeit des Theaters der 1880er Jahre am Stadttor den König erwartet, „der Erste, der daher kam und seinen Gang nachzuahmen wusste, wurde jubelnd begrüßt. Es war aber kein Fürst, vielleicht nur eines Fürsten Leibfriseur; [...]“ (Kerr: 220)

das, was auf der Bühne am stärksten wirkt und am tiefsten überzeugt, nicht der theatralische Effekt ist, sondern die menschliche Wahrheit.“ Hauptmanns bühnenliterarisches Werk hat seiner Ansicht nach die Korrelation zwischen Kunst und Leben zum ästhetischen Prinzip erhoben. Es hat den Anspruch der Kunst auf die Suprematie über das Leben zwar bekräftigt, dieses Zugeständnis allerdings an die Bedingung geknüpft, dass sie sich dem Prinzip der Menschlichkeit verpflichtet – die Krone des Lebens sei die Kunst, die Krone der Kunst aber das Menschliche.

In Apotheosenklängen wie diesen erschöpft sich der Text freilich nicht – im Gegenteil. Anders als ein Großteil des Publikums, das Hauptmann bis in die Gegenwart des Jahres 1932 als weit über die Grenzen der Parallelwelt des Theaters einflussmächtigen Lordsiegelbewahrer des Menschlichkeitsprinzips feierte, scheint die in den Jahren des Weltkriegs sozialisierte Schriftstellergeneration mit den bodenständig humanistischen Botschaften der naturalistischen Dramatik ihre liebe Not gehabt zu haben. Auch diesen Vorbehalten hat Graff eine Stimme verliehen. Seine Einwände gegen das Hauptmannsche Lebenswerk fügen sich in die lange Tradition einer Naturalismus-Kritik, deren Eckpunkte schon die sozialdemokratische Literaturtheorie der 1890er Jahre formuliert hat und die sich zum Teil noch in Szondis Einlassungen zur Krise des modernen Dramas aufgegriffen finden. Über den Autor der „Weber“ sei seine Generation zum Teil längst hinausgewachsen, nicht so sehr aus eigener Kraft, sondern durch die Zeit, in der sie lebe und die sie gestalten müsse. Graff selbst moniert am Naturalismus à la Hauptmann vor allem zweierlei: den Zuschnitt der Dramenhandlung auf das persönliche Schicksal der Protagonisten sowie das damit verbundene, der aristotelischen Tragödientheorie entlehnte Postulat der Mitleidsevokation. Aus seiner Warte ist die „Idee des ‚Mitleids‘“ auf den Schlachtfeldern des Weltkriegs geblieben, für eine Generation, „die durch den Weltkrieg ging und auf dem Weltkrieg aufbaut“, habe sie ihre „private Gültigkeit“ weitestgehend verloren. Den passiv-illustrativen Gestus von Figurenensemble und Dramaturgie naturalistischer Bühnenstücke möchte Graff durch einen aktiv-intervenierenden ersetzen, den Anspruch seiner schriftstellerischen Generationsgenossen fasst er wie folgt zusammen: „[W]ir wollen überwinden“ statt zu „bemitleiden und bemitleidet [zu] werden“. Das aber geht nur, wenn das Schicksal des Protagonisten als das eines Kollektivs empfunden wird. Genau dieses Identifikationsangebot aber vermisst Graff im Falle der Hauptmannschen Bühnenfiguren: „Dass Hauptmann – trotz der ‚Weber‘ – im Grunde der Dichter des ‚Einzelnen‘, der Verkünder und Verteidiger des ‚Privaten‘ ist, das trennt ihn von uns.“<sup>257</sup>

---

257 Szondi wird die Darstellung eines Einzelschicksals der Dramatik, die Erzählung des Schicksals eines Kollektivs aber der Epik zuordnen. „Die Weber“ rezipiert er, anders als Graff, als Dramatisierung eines Kollektivschicksals, der Einzelne betritt die Bühne im Grunde erst im letzten Akt. Dass das Stück statt mit der Niederschlagung des Weberaufstandes mit dem Tod des alten Hilse endet, ist, so Szondis These, nur formal konsequent, nicht aber stofflich. (vgl. Szondi: 70 f.)

Erst die letzten Zeilen stehen wieder im Zeichen der Konsenssuche. Von seiner Kritik nimmt Graff Hauptmanns „Bestes“, also das Menschlichkeitsprinzip seines bühnenliterarischen Schaffens, ausdrücklich aus. Als deren Krone bleibt es das übergeschichtliche Symbol der hohen sozialmoralischen und -integrativen Bedeutung der Kunst schlechthin. Immer wenn das Leben auf der Bühne gestaltet wird, werde man „den ‚Einzelnen‘ brauchen und seine einfache Menschlichkeit.“ Was wenige Zeilen zuvor noch wie der Entwurf einer auf den Prinzipien von Kollektivität und Publizität gegründeten politischen Ästhetik wirkte, sieht sich damit plötzlich wieder relativiert.

Eine Rundfrage der in gleich mehrfacher Hinsicht besonderen Art stellt die Textsammlung dar, die sich in der Ausgabe der LW vom 11. November unter dem Titel „Das Gesicht des Naturalismus“ (LW Jg. 8, Nr. 46, 11. 11. 1932) publiziert findet. Aus dem Rahmen fällt sie zunächst aus einem rein formalen Grund: Sie umfasst eine Reihe von teils in wörtlicher, teils in indirekter Rede, teils aber auch nur ihrem Sinn nach wiedergegebenen Gesprächen, die Walther Tritsch namens der LW mit einem guten halben Dutzend langjähriger Schriftstellerkollegen, Förderer und Weggefährten des Jubilars aus Theater, Verlagswesen und Feuilleton geführt hat.<sup>258</sup> Die zweite Besonderheit: Die perspektivische Inversion der Fragestellung. Im Mittelpunkt steht nicht mehr die Würdigung der Künstlerpersönlichkeit Gerhart Hauptmann, gebeten sind die „Vorkämpfer der damaligen Natur-Erneuerung aus der Gründerzeit des Volksdramas und der freien Bühne“ nun ihrerseits um eine Einschätzung der Relevanz ihres ästhetischen Glaubensbekenntnisses rund vier Jahrzehnte nach seiner Formulierung. Schließlich die dritte Besonderheit: Da die LW das Epochenphänomen Naturalismus fokussiert, nicht aber seinen deutschen Hauptvertreter, kommt – anders als in den Hommagen der VZ und des BBCs – Hauptmann hier auch selbst zu Wort.

Tritschs Rolle geht über die eines bloßen Stichwortgebers und Textarrangeurs weit hinaus. Eingeleitet hat er seine Gesprächssammlung mit einer kleinen ästhetischen Propädeutik. Wie sinnvoll das war, wird der Blick in die eigentlichen Texte zeigen: Auch Jahrzehnte nach seinem Siegeszug scheint eine konsensuelle Antwort auf die Frage, ob der Naturalismus vergänglich sei oder ob man ihn nicht vielmehr als „eine zeitlose Kraft“ betrachten müsse, immer noch schwer zu fallen.

Tritsch selbst unterscheidet zwischen zwei Naturalismustraditionen. Die Anhänger der ersten vertreten einen induktiven Naturbegriff. Ihnen zu folgen bedeute, „überall die Teile vors Ganze stellen und fürs Ganze nehmen“ müssen. Ein Ansatz wie dieser gleicht einem Vabanque-

spiel, er verdrängt nämlich die Geschichtlichkeit der empirischen Teilwahrheiten und liefert damit auch das Ganze als Resultat einer Reihe von Schlussfolgerungen der Gefahr einer fortschrittsbedingten Annullierung aus. Ins Visier geraten ist Tritsch in diesem Kontext vor allem der Naturbegriff des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Seinen Anhängern scheint er als Ferment der sozialen Identitätsstiftung gedient zu haben, er sei, so das Resümee, nichts anderes gewesen „als der theoretische Überbau über die Gründer-Vorurteile der Menschen von 1880 – 1900, Bürger wie Sozialisten, die eine eigene Ideologie brauchten, um immer wieder zu beweisen, die beste, sinnvollste Verhaltensweise für sie läge im Nachahmen der Natur“. Gemeint war mit dieser *Imitatio naturae* das „freie[] Auslaufenlassen materieller Einzelgegebenheiten.“ Die Vertreter der zweiten Naturalismustradition verfolgten ein anderes Ziel: Sie wollten „Krusten auf[]brechen“. Gegen das Monopol der Metaphysik auf die Deutung der Welt wandten auch sie sich, aber sie taten es im Sinne Rousseaus und damit im Sinne einer allgerechten und schönen Natur. Dem „Naturalismus als anarchische[m] Zerstörer nur um aller Teilkkräfte und Teilwahrheiten willen“ steht damit der „Naturalismus als Formsprenger im Dienste schöpferischer Lebenskraft“ gegenüber. Dem einzelteifixierten Naturalismus attestiert Tritsch, „eine längst vorverstorbene Angelegenheit“ zu sein, den Dienern der zitierten schöpferischen Lebenskraft indes prophezeit er den Genuss eines langen Lebens, die Anhänger der ersten Schule bezeichnet er als „Wirklichkeitssucher[]“, diejenigen der zweiten als „Schalen-Sprenger[]“.

Hauptmann scheint sich keiner dieser beiden Traditionen eindeutig zuordnen zu lassen. Sein dramatisches Werk sei in erster Linie eine „Kriegserklärung gegen alles Konventionelle“ gewesen, „gegen das Zurückweichen des Lebendigen hinter fertige überkommene Formeln.“ Zu verstehen sein dürfte die von Tritsch in diesem Zusammenhang fokussierte „Epigonen-Erbenschaft“ als der Inbegriff des Kunstverständnisses des gründerzeitlichen deutschen Bürgertums. Die soziale Konstellation der beginnenden 1930er Jahre scheint sich von derjenigen um 1890 kaum zu unterscheiden, nur dass es in der Weimarer Republik „Parteienschlagworte“ und „Ismen“ seien, die „das Schöpferische in jedem Menschen“ abzutöten drohen. Der einzige Unterschied: Das 19. Jahrhundert hat vor der Nachahmung der Natur Angst gehabt, weil es in ihr das Chaos vermutete, für das 20. Jahrhundert hingegen ist die Omnipräsenz des Chaos längst zur Selbstverständlichkeit geworden, eine künstlerisch-produktive Orientierung an der Natur scheint nunmehr sogar dabei helfen zu können, seine Regentschaft zu überwinden.

---

258 Tritsch (1892 – 1961) lebte als freier Schriftsteller in Berlin. Im Vorjahr des Hauptmann-Jubiläums waren von ihm die beiden Titel „Europa im Zwielicht“ und „Die Deutschen und ihr Staat“ erschienen.

Hauptmann selbst ruft seinen nachgeborenen Schriftstellerkollegen in Erinnerung, dass sie einen Gutteil ihrer künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten dem Durchbruch des naturalistischen Dramas in den 1890er Jahren zu verdanken haben. Auf einen Denkmalsockel will er deshalb freilich nicht gestellt werden. Bewegen lässt er sich von Tritsch zunächst zu einer kulturgeschichtlich eher allgemeinen Bewertung des mimetischen Verhaltens des Menschen der Natur gegenüber. Der Hang zur Nachahmung wird dabei als ingenuin menschlich verstanden. Auch für Hauptmann hat der Naturalismus im Sinne einer noch nicht weiter spezifizierten *Imitatio naturae* nicht nur einen epochengebundenen Funktions-, sondern vor allem einen menschengeschichtlichen Ewigkeitswert: Er sei „weder eine Zeitkrankheit, noch [eine] gesunde Reaktion auf Zeitkrankheiten, sondern eine menschliche Grundhaltung, ein Grundwille [...]“. Dieser Wille hat sich im Laufe der Jahrhunderte immer wieder Bahn gebrochen. Der Naturalismus ist damit „eine ewige Macht“, folgerichtig gibt es ihn auch nur „im Sinne einer Geschichte von ewigen Mächten“, nicht aber im Sinne einer Chronik mit eindeutig datiertem erstem und längst fertig gestelltem letztem Kapitel.

Das Schlagwort von der ewigen Macht führt in die Irre, Hauptmanns Geschichtsverständnis nämlich ist ein eher persönlichkeitsfixiertes. Erst durch das Auftreten des „wirklich große[n] Mann[es]“ wird ein altes Weltbild zerstört und ein neues begründet. Der Verlauf, den Erscheinungen wie diese der Geschichte verpassen, erinnert weniger an eine teleologisch determinierte Aufwärtsbewegung und mehr an eine Sinuskurve: Eine Tradition wird begründet, von ihren Epigonen degeneriert und im Namen der Natur schließlich wieder überwunden. Da die Variable  $x$  in der klassischen Gleichung der naturalistischen Ästhetik niemals gleich Null ist und alle Versuche einer Kopie der Natur durch die Kunst damit per se zum Scheitern verurteilt sind, erweist sich die Alteranz zwischen Konstruktion und Destruktion als infiniten Prozess. Dem Naturalismus beschert dieser Umstand eine zeitlose Attraktivität, theoretisch kann nämlich jede Generation die Auseinandersetzung mit der kulturellen Überlieferung in seinem Namen führen. Wo sie das nicht tut, wo sie „in der natürlichen Wirklichkeit nur [das] Chaos“ sieht und nach der nomothetischen Hand des Menschen ruft, hat sie, so Hauptmanns Vorwurf, nicht nur das Wesen der Natur, sondern auch die eigentliche Mission der Kunst missverstanden. Der schöpferische Mensch aber werde immer „auf die Natur zurückgreifen, um menschliche Formeln durch neues Leben zu füllen oder zu sprengen.“

Hauptmann selbst also glaubt fest an die Zeitlosigkeit des ästhetischen Prinzips der Nachahmung. Dabei ist er sich bewusst, dass die kulturelle Erbmasse, die der Naturalist abzu-

tragen hat, ihr Erscheinungsbild permanent verändert.<sup>259</sup> Hauptmanns Idealkünstler lässt sich dabei von seiner Intuition, nicht aber von der Ratio leiten. Hat man das im Hinterkopf, so erhält, was der Jubilar der jungen Autorengeneration mit auf den Weg gibt, plötzlich eine hohe Plausibilität: Erfüllen kann sie ihre künstlerisch-innovative Mission nur dann, wenn sie gegenüber den Gesetzen, nach denen sie die Natur deutet, blind bleibt. Sobald sie sich aber an diesen Gesetzen statt an der Natur orientiert, werde sie „sehr bald die Natur selbst verlieren und nur noch Formeln behalten.“<sup>260</sup>

Dem Gedanken einer theoretisch gänzlich unvorbelasteten Produktivität widmet sich auch Samuel Fischer, von Tritzsch gefeiert als „Entdecker, Mitkämpfer, General-Quartiermeister, Freund und Mäzen“ nicht nur des Jubilars, sondern auch vieler seiner Autorenkollegen aus den frühen Jahren.<sup>260</sup> Jede Theorie läuft ihm zufolge Gefahr, in eine Kollektion von Vorurteilen umzuschlagen. Der naturalistische Dichter indes zerbricht sich über die Prinzipien seines Schaffens nicht den Kopf – zunächst gab es die Werke Zolas und Ibsens, Tolstois und Hauptmanns, und erst danach die Theorie. Gerade dem Hauptmannschen Naturalismus attestiert er, „Gewachsenes [stets] gegen Verbildetes“ in Schutz genommen zu haben. Dass die Nachahmung der Natur, wie es Tritzsch in einer Zwischenfrage unterstellt, den Menschen als Summe von „Zufallseinzelheiten“ versteht, bestreitet Fischer vehement. Der Naturalismus scheint die Kunst in erster Linie wieder als Korrektiv begriffen zu haben – und auch weiterhin zu begreifen. Wo der Mensch hinter ideologietauglichen Vorurteilen zu verschwinden droht, gilt es, seine komplexe Individualität zu verteidigen, wo er in Atome zerfällt, habe auch der Naturalist wieder auf die Integrität seiner Seele hinzuweisen. Den Grundbegriffen der klassischen Philosophie gegenüber zeigt auch Fischer selbst keinerlei Berührungsängste. Jede Epoche ist seiner Auffassung nach bestrebt, „ewige Werte in *Personen* zu verankern“, weniger aber in Programmen. Genau dieses Bedürfnis schien Hauptmann, sein bühnenliterarisches Werk genauso wie seine wirkungsstarke Persönlichkeit, erfüllt zu haben. Wann immer sein Name fiel, habe man nicht an den Naturalismus, an eine Sammlung ästhetischer Gesetze gedacht, sondern einfach an ein „Streben nach Wahrheit“. In den ideengeschichtlichen Kontext des ausgehenden 19. Jahrhunderts passte dieser Wahrheitsglaube durchaus noch. Damals glaubte man noch an eine künstlerisch abbildbare Natur, 1932 tat man es offenbar nicht mehr.

---

259 Seine Generation habe sich – auf diese Formulierung Hauptmanns scheint Tritzsch in seiner Vorbemerkung zurückgegriffen zu haben – gegen „das erstarrende bürgerliche Epigonentum“ erhoben, die Debütanten der 1920er und frühen -30er Jahre indes fordern „die starren Formeln abstrakter Programme“ heraus.

260 Überschriften hat Fischer seinen Beitrag mit „Personen, nicht Theorie!“ Tritzsch hat es in seiner Kurzeinleitung in das Gespräch angedeutet: Fischer war der Gründer des für die Popularisierung des Naturalismus so wichtigen S. Fischer-Verlags und dessen Hausorgans, der Freien Bühne. Diese wurde 1894 in Neue Deutsche Rundschau und 1904 in Neue Rundschau umbenannt. (vgl. Mendelssohn 1970: 444 ff.)



Zu Wort kommen mit Wilhelm Bölsche („Allseitigkeit“) und Johannes Schlaf („Menschenscheu“) auch zwei naturalistische Autoren der ersten Stunde.<sup>261</sup> Bölsche, Gründer des Friedrichshagener Dichterkreises, sieht keinen Anlass zur Klage: Was der Naturalismus der 1890er Jahre durchsetzen wollte, habe er durchgesetzt. Diesen Erfolg schreibt auch er in erster Linie dem persönlichen Charisma des Jubilars zu. Wie niemand sonst habe Hauptmann den Naturalismus „’als ein Element seines persönlichen, individuellen Wesens’“ in sich aufgenommen und dabei weiterentwickelt. Schlafs Antwort fällt weniger emphatisch aus. Sie bewegt sich auf einem vergleichsweise hohen Reflexionsniveau, nicht Hauptmann, sondern das Stilphänomen Naturalismus steht hier im Mittelpunkt – ganz im Sinne der Ausgangsfrage übrigens. Wer die Wirklichkeit verstehen will, muss, so die Kernthese, Motivforschung betreiben, und zwar „’bis in die feinsten Verästelungen des Lebens’“ hinein. Schlafs Hauptvorwurf an die Adresse der Vertreter des deutschen Naturalismus: in ihren literarischen Arbeiten zu pessimistisch und zu tendenziös gewesen zu sein. Das eigene Frühwerk bezieht er in diese Generalkritik ausdrücklich mit ein: Stücke wie „Die Familie Selicke“ und „Meister Oelze“ seien „’ein ängstlicher Abklatsch der Natur’“ gewesen, der Ausdruck eines fast religiösen Gefühls „’für das Wunder der zahllosen Komponenten des Lebens und der Seele.’“ Aber auch Dramen wie Hauptmanns „Friedensfest“ und „Einsame Menschen“ haben mit dem Naturalismus im Sinne einer Analyse einer Kette von Handlungsmotiven seiner Ansicht nach nicht mehr viel gemein. Seine Hoffnung setzt Schlaf auf eine Autorengeneration, die sich vom „’schweifenden Relativismus’“ und den tendenziösen Implikationen der Gegenwartsdramatik löst. Gefragt zu sein scheint eine „’Höhenkunst’“, eine an Shakespeare orientierte Dramatisierung „’[ü]berzeitliche[r] Menschenschicksale’“. Mit den Prinzipien der Sachlichkeit wird sich diesbezüglich wenig ausrichten lassen.

Arthur Eloesser („Ethischer Naturwille“) knüpft bei der Suche nach einer Erklärung für die auch seiner Einschätzung nach schwindende Attraktivität des Naturalismus an einen Gedanken Samuel Fischers an: Das für beider Generation identitätsstiftende Moment sei das mit Hauptmanns Frühwerk verbundene „’Erlebnis der Wahrheit, Urwüchsigkeit, Freiheit’“ gewesen, ein Erlebnis, das sich, weil die Ideengeschichte nicht still steht, nicht mehr wiederholen lässt.<sup>262</sup> Bemerkenswert ist die Antwort des langjährigen Mitarbeiters der VZ aber vor allem

261 Bölsche (1861 – 1931) wohnte seit 1890 in Berlin-Friedrichshagen. Früh schon hatte er sich, obwohl studierter Philosoph, Kunsthistoriker und Archäologe, naturwissenschaftlichen Themen zugewandt. 1887 veröffentlicht er das Essay: „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena zu einer realistischen Ästhetik.“ Zwischen 1890 und 1893 redigierte er die von Fischer verlegte Freie Bühne. (vgl. 133 f.)

Schlaf (1862 – 1941) verband seit 1888 eine Freundschaft mit Arno Holz. Ihre gemeinsamen dichterischen Arbeiten (neben der „Familie Selicke“ [1890], die Prosaskizze „Papa Hamlet“ [1889] und der Roman „Junge Leute“ [1890]) gelten als erste Zeugnisse eines stilreinen literarischen Naturalismus in Deutschland. 1898 kam es zum Bruch mit Holz. Schlaf wandte sich nach seiner Übersiedlung nach Weimar 1904 vom Naturalismus ab.

262 Folgt man Eloesser, nehmen sich neben Hauptmanns Versuchen, die menschliche Innenwelt auf der Grundlage dieser drei Erlebnisse zu extrovertieren und auf die Bühne zu bringen, selbst die Arbeiten des literaturgeschichtlich jüngeren Expressionismus äußerst bescheiden aus.

deshalb, weil sie das Motiv der mehr als einmal wortreich beschworenen Hauptmannschen Persönlichkeit in einen produktionsästhetischen Kontext einbindet und ihm damit seine subjektivistische Färbung nimmt. In Beantwortung der Ausgangsfrage sucht Eloesser zunächst, das Gesicht des Naturalismus zu beschreiben: Es sei „’das Gesicht eines *ethischen Willens*’“ gewesen, des Willens, „’gewissen sozialen und organisatorischen, menschlichen Naturkräften zum Durchbruch zu verhelfen, die der bürgerlichen Kultur zu jener Zeit zu kurz gekommen waren.’“ Dieses Ziel schien die mentalen Kräfte einer kompletten Generation aktiviert und gebündelt zu haben. Eloesser bestätigt Hauptmann in seiner Auffassung, dass innovative Formen nicht „’durch Ansichten oder Programme’“, sondern „’durch [die] Rückwendung zur Natur’“ entstünden. Allein bei der näheren Bestimmung dessen, was den Künstler zu dieser Rückwendung animiert, scheint es einen perspektivenbedingten Dissens zu geben: Aus der Warte des Publikums liegt der „’Wille zum Werk’“ beim Schaffenden, aus der des Künstlers hingegen außerhalb seiner selbst, „’in der Welt, in der Natur.’“ Auch Hauptmann würde, so Eloessers Überzeugung, daran festhalten, „’dass das Schöpferische aus der Natur und [nur] die Formgebung aus der Persönlichkeit stamme.’“ Gelöst wird dieser Widerspruch durch eine Gleichsetzung der genialischen Künstlerpersönlichkeit mit der Natur: Der „’große Mensch’“ sei selbst Natur, sei „’das Sich-Formende, die Urwüchsigkeit selbst.’“<sup>263</sup>

Franz Servaes („Unmittelbarkeit“) eröffnet seine Antwort mit einem Paukenschlag: Seiner Ansicht nach besteht die einzige originäre Leistung des Naturalismus in der Kultivierung eines antibürgerlichen Reflexes.<sup>264</sup> Er selbst bezeichnet sich als „’bürgerliche[n] Begleiter’“ der „’ältesten Garde des Naturalismus’“, eine Zwitterstellung, aus der er die Legitimation zur Kritik an gleich beiden Seiten abzuleiten sucht, an der eigenen, aber auch an der nachwachsenden Generation. Den naturalistischen Jungautoren des späten 19. Jahrhunderts konzidiert er zunächst, etwas aufgebaut zu haben, mit dem das 20. allem Anschein nach nicht mehr viel anzufangen weiß: eine „’Gemeinschaft der Geistigen’“. Zueigen gemacht hat sie sich die Devise: „’*Ursprünglichkeit, Ehrlichkeit, Wahrheit*’“, initiiert hat sie den Protest gegen „’Formelkram, Epigontum [und] Starre’“ – soziologisch formuliert: den Kampf gegen „’die Vorurteile bürgerlicher Romantik oder bürgerlicher Erstarrung’“. Dass es ihr bourgeoisiekritischer Impetus war, der die Naturalisten der 1890er Jahre verband, ist so neu nicht. Lautstarker als andere Replikanten aber hat Servaes die Qualität dieses gemeinsamen Fundaments beanstandet – ohne die Bindekraft des antibürgerlichen Reflexes wäre die Gemeinschaft der Geistigen

263 Was das Gesicht des Hauptmannschen Naturalismus außerdem kennzeichnete, war sein Stil. Gemeint hat Eloesser damit die Fertigkeit, eine Handlung dergestalt auf die Bühne zu bringen, dass sie den Eindruck einer individuellen Schicksalslinie hinterließ, ohne dabei gegen die Logik der Dramaturgie der Natur zu verstoßen – die „’Einzelbilder und Einzelszenen’“ eines Stücks wie „Die Weber“ fingen nicht nur Augenblicke ein, sie gäben stets auch „’die Wahrheit zwischen den Dingen’“ zu erkennen.

264 Servaes (1862 – 1947) war Mitarbeiter verschiedener Zeitungen und Zeitschriften, u. a. bei der Neuen Freien Presse (1899 – 1919) und bei der VZ (1915 – 1917).

sofort wieder in „'lauter Individualisten'“ zerfallen. Nicht weniger kritisch ins Gericht geht er mit der jungen Generation, ihr nämlich scheint nicht mal mehr die Verständigung auf ein weltanschaulich-ästhetisches Ein-Punkte-Manifest zu gelingen. Dabei ist die soziale Konstellation mit der der 1890er Jahre durchaus vergleichbar, das Bürgertum etwa kultiviert seine „'Lebensverfälschungen'“ nach wie vor. Ersetzt hat es seinen nationalen Überlegenheitsdünkel mittlerweile allerdings durch eine universelle Perspektive. Dem Chauvinismus der Kaiserzeit konnten die Naturalisten noch die dialektale Authentizität ihrer Bühnenfiguren entgegenzusetzen. Die Gegenwartsdramatik jedoch zieht das bloß Bodenständige der alten menscheleiden Volkstümlichkeit vor. Die zeitgenössische Bourgeoisie beeindruckt sie damit natürlich nicht mehr.

Auch Servaes hat die Ehrfurcht vor dem Hauptmannschen Charisma zu rationalisieren versucht, dabei aber anders als Eloesser auf ein ideengeschichtliches Modell zurückgegriffen. Ihm zufolge ist Hauptmann die Symbiose verschiedener progressiv-aufgeklärter Traditionsstränge geglückt, verinnerlicht hat er sowohl die „'unbürgerliche Ursprünglichkeit des Erlebens und Formen'“ als auch „'die im besten Sinne bürgerliche Überlieferung des Liberalismus'“: den Geniegllauben und die „'organische Bildung.'“ Diese Integrationskraft war es, die ihn einzigartig gemacht hat.

Dass ausgerechnet Döblin die Serie der Gesprächsprotokolle abrundet, ist aufgrund seiner expressionistischen Vorgeschichte nicht ohne Pikanterie: Sein Beitrag („Alles hat sich geändert“) nimmt fast alle der von seinen Vorrednern gesponnenen Fäden auf – und schneidet sie völlig unbekümmert ab. Geboren 1878 ist er gerade eine halbe Generation jünger als Hauptmann. Nichtsdestoweniger entspricht seine Gedankenführung durchaus der eines jugendlichen Vaternörders; seine Positionen dürften alle Vorbehalte der Gründergeneration des Naturalismus den zeitgenössischen Jungautoren gegenüber bestätigt haben. Mit der gruppenpsychologischen Rhetorik, mit der diese mittlerweile in die Jahre gekommene Avantgarde ihr historisches Verdienst zum Glänzen zu bringen sucht, weiß Döblin genauso wenig anzufangen wie mit der Fixierung auf eine monumentale Integrationsfigur – wohlgemerkt: Der Name Hauptmann fällt an dieser Stelle noch nicht. Nicht nur, dass die produktionsästhetische Zäsur der Naturalisten seinem Radikalitätsverständnis nicht entspricht, auch der Naturbegriff des ausgehenden 19. Jahrhunderts hat mit dem seinen nichts mehr gemein. Döblin nämlich zieht etwas in Zweifel, das für die Naturalisten, wenn auch sicher nicht den Charakter eines Dogmas, so doch zumindest den einer Prämisse hatte: Die Objektivität der Natur.

Wer an diese Objektivität glaubt, für den ist die Natur etwas ebenso Exklusives wie Unbeeinflussbares. Döblin stößt sich an beidem und definiert die Natur stattdessen als „'Auseinander-

setzung zwischen Chaos und Gesellschaft und Staat““. Mit einer Beschreibung wie dieser bringt er sich in die Nähe eines holistischen Weltbilds und einer aktivistischen Ästhetik. Auf ein Privileg, wie es Eloesser in seinem Gespräch für Hauptmann – und einzig für ihn – einge- klagt hatte, kann Döblin zufolge jeder Künstler Anspruch erheben: Er ist ein Teil, genauso aber ein Gestalter der Natur, es gibt für ihn kein „’Außerhalb.““ Für das Gros der Autoren der 1930er Jahre ist die Interdependenz von beobachtbarer Außenwelt und beobachtendem Ich längst zur Selbstverständlichkeit geworden – das Subjekt sei „’genauso vom Gegenstand wie der Gegenstand vom Subjekt bedingt.““ Für den Siegeszug einer *Ars activa* sind das gute Vor- aussetzungen. Der Naturalismus der 1890er Jahre schien noch ganz „’am bloß Symptomati- schen, an der Oberfläche der Wirklichkeit““ haften geblieben zu sein. Den zeitgenössischen Künstlern aber reicht es längst nicht mehr aus, einfach nur etwas abzubilden, ohne es zu ver- ändern oder gar neu zu erschaffen. Selbst die viel beschworene charismatische Persönlichkeit, der es aus der vermeintlichen Objektivität der Natur Erkenntnisse abzuleiten gelingt, würde sich Döblin zufolge völlig unter Wert verkaufen. Es gibt zum Zeitpunkt des siebzigsten Ge- burtstags Gerhart Hauptmanns keinen Autonomieanspruch der Natur mehr, man kann auch ihrem Rad durchaus in die Speichen fallen. Die junge Generation scheint von dieser Möglich- keit längst Gebrauch zu machen. Sie hat sich „’ganz den unmittelbaren Kräften der Natur““, ganz der nicht mehr in Geist oder Trieb zerfallenden „’schöpferische[n] Welt““ verschrieben.

Der Akzent der Ausgangsfrage, die Bitte an die Hauptmann-Generation um eine Einschät- zung der Aktualität der naturalistischen Ideale und Prinzipien, hätte eigentlich als Aufforde- rung verstanden werden können, die Linien einer politisch-gesellschaftskritischen Ästhetik in die Gegenwart zu verlängern. Angestimmt wurde in den meisten Antworttexten stattdessen ein lautstarkes Lamento über den Verlust eines integrativen Weltbilds und den in den Reihen der Jungautoren infolgedessen grassierenden Partikularismus. Eine vergleichsweise substan- tielle, auf die historische Leistung des Naturalismus Bezug nehmende Gegenwartsdiagnose findet sich allein bei Servaes und Döblin – bei Servaes fielen die Stichworte eines zum Uni- versalismus bekehrten deutschen Bürgertums und eines im Gegenzug auf seine Bodenstän- digkeit reduzierten Naturbegriffs, bei Döblin geht es um die „’private Moral““, die aus der Objektivität des alten Naturverständnisses erwachsen ist und die es seiner Ansicht nach nun- mehr zu überwinden gilt. Rückschlüsse auf ein bestimmtes, programmatisch geschlossenes Weltbild lassen allerdings auch Textpassagen wie diese kaum zu.<sup>265</sup> Beide waren, wie im Grunde die Laudatoren aller Jubilare, in erster Linie Feuilletonisten und keine Systematiker. Blendet man den nostalgischen Tonfall aus, der in mancher Hommage auf Beethoven, Les-

sing oder eben Hauptmann anlassbedingt angeschlagen wurde, lässt sich abschließend festhalten: Ein gewisses Maß an Sensibilität für politische Krisen- und soziale Konfliktsymptome, ein Gespür gerade auch für das Ausmaß der gesamtstaatlichen Verwerfungen der späten Weimarer Republik wird man den wenigsten Autoren ernsthaft abstreiten können. Nach Ratschlägen zur Ursachenbekämpfung wird man sich in ihren Texten allerdings vergeblich umtun. Die meisten spinnen den Faden der Debattenkultur des literarischen Salons fort: Politisch sind sie damit durchaus, politisch allerdings im Sinne der Öffentlichkeitskultivierung, nicht im Sinne der Tendenzpflege oder gar der Parteinahme.

### III.3 Das Theater zwischen Tradition und medienhistorischer Herausforderung

Die Geschichte des Theaters kennt manche Peripetie und manche Katastrophe, bislang allerdings noch keinen letzten Akt. Auch in seinem Falle hat sich die alte Volksweisheit von der Langlebigkeit der vermeintlich Moribunden bewahrheitet: Immer wieder totgesagt, publizistisch eingeschert und rhetorisch wirkungsvoll bestattet, hat es alle geistigen Krisenzeiten, machtpolitischen Showdowns und wirtschaftlichen Niedergangsprozesse der vergangenen zweieinhalb Jahrtausende letztlich überdauert. Der Tatbestand dieser schieren Unverwundlichkeit nährt den Verdacht, dass dem Theater, verstanden als historisch-institutionelle Klammer um das Spiel auf der Bühne und sein Publikum, der Status einer kulturellen *Conditio sine qua non* der menschlichen Überlebensfähigkeit zukommt. Tatsächlich war es spätestens mit der attischen Tragödie eines Aischylos zu einer festen Größe des politisch-gesellschaftlichen Diskurses geworden. Ändern sollte sich daran bis ins 20. Jahrhundert im Grunde wenig. Von der Bedeutung der Bühne im Zeitalter der Aufklärung war im Zusammenhang mit Habermas' „Strukturwandel“ und Lessings zweihundertstem Geburtstag bereits die Rede, und auch in den Tagen der Weimarer Republik vermochte das Selbstverständnis des Theaters als Architekt und Akteur der politischen Geschichte die Gemüter seiner Vertreter noch immer zu erhitzen. Auch hier war es die Zeitungsrundfrage, die diesem Streit ein öffentlichkeitswirksames Forum bot. Natürlich war sowohl der polit- als auch der mediengeschichtliche Kontext ein völlig anderer als der des mittleren 18. Jahrhunderts. Vor allem zwei für das Deutschland der 1920er und frühen -30er Jahre typische Phänomene nötigten das Theater zu einer tabulosen Reflexion über die eigene historisch gewachsene Identität: erstens die beinahe chronischen

---

265 Döblin beispielsweise ist in seinem Beitrag für die LW die Antwort darauf schuldig geblieben, ob seine Kritik an der Privatmoral der naturalistischen Autoren eher als Plädoyer für eine allgemeinverbindliche Ethik oder – umgekehrt – für eine amoralische Kunst zu verstehen ist.

Schwierigkeiten, die Pluralität einer modernen Massengesellschaft mit den politischen Optionen einer parlamentarischen Demokratie auszubalancieren, zweitens der endgültige Durchbruch des Films und, verbunden damit, die wachsende Konkurrenz des Kinos. Um mindestens eins der beiden drehen sich fast alle Rundfragen zum Themenkomplex Theater.

Wer die inneren und äußeren Anfechtungen des Weimar-deutschen Theaters verstehen und erklären will, braucht einen langen historischen Atem. Die Frage nach der Identität der Bühnenkunst im Lande Lessings, Kleists und Hauptmanns hat auch Günther Rühle in seiner understatementhaft mit „Hinweis“ überschriebenen Einführung in den Doppelband „Theater für die Republik“ formuliert. Für ihn gilt es als ausgemacht: Wenn das deutsche Theater eine Tradition habe, „so keine des Stils und des Spiels, sondern der gesellschaftlichen Funktion.“ (Rühle: 12) Diese Funktion war es, der es seine dramaturgische und inszenierungstechnische Versatilität verdankte, sie war es, die ihm half, die Zäsur zwischen Kaiserreich und Republik sowie die Jahre des Nationalsozialismus zu überdauern, und die ihm schließlich sogar im zweigeteilten Deutschland wieder eine neue Perspektive zu bieten vermochte. „Ohne diese politisch-gesellschaftliche Funktion hätte sich“, so Rühles Überzeugung, „das Theater in Deutschland nie so tief einnisten können.“ (ebd.) Seine Statusfrage also schien geklärt, offen aber blieb natürlich, in den Dienst welcher weltanschaulichen Vision es sich zu stellen hatte. Rühles Buch ist eine Sammlung von Theaterrezensionen aus der Zeit zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und dem Machtantritt der Nationalsozialisten. Es dokumentiert, wie groß die Begehrlichkeiten waren, die eine Kunstgattung mit einer derart starken Ausstrahlung und einem derart ausgeprägten Sendungsbewusstsein in einer Phase der geschichtlichen Neuorientierung, wie sie die Weimarer Republik darstellte, zu wecken vermochte.<sup>266</sup> Den publizistischen Streit über theaterästhetische Fragen hat Rühle auf den Nenner des „Gegeneinander[s] von Altem und Neuem, von Berlin und Provinz, von Rechts und Links“ (9) gebracht – ein Konflikt, dessen Fronten dem Diskurs der politischen Öffentlichkeit nicht völlig fremd waren. Was bei einer chronologischen Lektüre der Einzeltexte ins Auge sticht, ist die begriffliche Radikalisierung. Die Auswertung des Materials habe, so Rühle, gezeigt, „dass sich mit den fortschreitenden Jahren der Inhalt des Buches gegen seinen Titel“ (11) gekehrt habe, aus einem Theater *für* wurde eines *gegen* die Republik. Auch diese Beobachtung verliert nichts von ihrer Gültigkeit, wenn man den Begriff des Theaters durch den der Politik ersetzt. Hier wie da verfügten die jenseits von humanistischer Ästhetik und parlamentarischer Demokratie anzu-

---

266 In ihrer Konzentration auf Texte aus dem Bereich der Zeitungspublizistik ziehen „Theater für die Republik“ und die vorliegende Studie damit am selben Strang. Rühle sah in den Rezensionen eine multiplikatorische Ergänzung des Theaters. Im Vergleich zur Öffentlichkeit, die die Printmedien im Zeitalter einer ausgereiften Drucktechnik und eines großen Lesemarktes zu erreichen imstande war, nahm sich die des Schauspielhauses eher bescheiden aus. Vieles, so Rühle, „was auf dem Theater geschieht, hat seine höchste Lebendigkeit in dem Moment, in dem es zum ersten Mal auf die Öffentlichkeit trifft.“ (Rühle: 9) Das aber geschah vor allem dank des Feuilletons.



siedelnden gedanklichen und konzeptuellen Ansätze schlichtweg über die stärkere Anziehungskraft. Den Niedergang der Republik markierten bekanntermaßen nicht erst die Januarwochen des Jahres 1933, er setzte schon viel früher ein. Ablesen ließ er sich am zum Teil exponentiellen Zuwachs für die beiden Parteien am Rand des politischen Spektrums genauso wie am personellen Aufgebot der ohne jedwede parlamentarische Mehrheit agierenden Präsidialkabinette der Kanzler von Papen und Schleicher. Aufgerieben wurde in diesen Jahren auch das Theater und mit ihm die Rezensionenkultur. Vor allem die Parteipresse von NSDAP und KPD profitierten von der Radikalisierung des Wahlverhaltens. Operiert haben ihre Kulturredakteure dabei zunehmend mit „außerkünstlerischen Maßstäben [...], die hier dem Rassismus und dort der Klassenkampf-Ideologie entnommen“ (43) waren. Einen Keil trieb diese Entwicklung allerdings genauso in das Lager der bürgerlichen, hinsichtlich ihrer weltanschaulichen und ästhetisch-stilistischen Präferenzen eher moderaten Bühnenkritik.<sup>267</sup> Das Theater selbst geriet, beginnend bereits in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, zwischen die Fronten der Anhänger des in seiner Kritik am gesellschaftlichen Status quo im Regelfall kommunistisch inspirierten politischen Zeitstücks und der Sympathisanten des klassischen, die Bühne „als eine Erbauungsstätte, eine Kulturstätte des deutschen Wesens“ (35) begreifenden Illusionstheater. Erst das Jahr 1932 vermochte diesen Divergenzprozess für die kurze Zeit der Feierlichkeiten des Goethe-Todes- und des Hauptmann-Geburtstages zu entschleunigen und „das zerrissene, in Parteien gespaltene Publikum des ebenso gespaltenen Theaters“ (36) noch einmal im Namen zweier parteiübergreifend akzeptierter Integrationsfiguren der deutschen Kulturgeschichte zusammenzuführen.

Anfangen hatte alles eigentlich äußerst verheißungsvoll. Politik und Theater folgten in den Monaten nach Ende des Weltkriegs einer republikfreundlichen bzw. ästhetisch eher progressiven Taktvorgabe. Was die Sphäre der Politik anbelangte, schien eine Mehrheit der Deutschen zunächst hinter den Anwälten von Republik und parlamentarischer Demokratie zu stehen.<sup>268</sup> Für die Sphäre des Theaters galt Ähnliches: Das kulturelle Profil der jungen Republik prägten literarisch-künstlerische Strömungen wie Expressionismus und Dadaismus. Als Kinder der Kriegs- und Vorkriegszeit konnten sie für sich sogar in Anspruch nehmen, den politischen Umsturz ästhetisch antizipiert zu haben; Autoren wie Georg Kaiser, Fritz von Unruh, Ernst Toller oder Walter Hasenclever dürften die November-Revolution entsprechend als historische Bestätigung ihrer dramatisierten politischen Tagträumereien erlebt haben. In bester

<sup>267</sup> Zu dieser bürgerlichen Gruppe von Theaterkritikern zählt Rühle Größen wie Kerr (Berliner Tageblatt und Frankfurter Zeitung) und Bernhard Diebold (Frankfurter Zeitung), Servaes, Ludwig Sternaux (Berliner Lokal-Anzeiger und Tag) und Otto Fechter (Deutsche Allgemeine Zeitung). Gerückt seien die beiden erstgenannten in der Spätphase der Republik nach links, die andern drei indes nach rechts. (vgl. 43)

<sup>268</sup> Die solide Mehrheit, über die die Parteien der Weimarer Koalition nach den Wahlen zur verfassungsgebenden Nationalversammlung am 19. Januar 1919 verfügten, war ein klares Indiz dafür.

expressionistischer Manier konnte sich das Theater nach den politischen Umbrüchen des Winters 1918/19 zunächst zu einem Ort entwickeln, an dem die Prediger einer „Erneuerung der Gesellschaft aus dem Geist und aus der Liebe“ (12) eine besonders gut sichtbare Kanzel finden und besteigen konnten. Nach Rühles Überzeugung waren beide, Theater und Republik, „aus demselben Verlangen“ entstanden, beide suchten denselben Weg einzuschlagen, einen Weg „aus dem Chaos zurück in die Kultur, in eine Ordnung von Kunst und Geist.“ (11)

Dass man allerdings auch unter Rückgriff auf die Klassiker und damit ganz unabhängig von der viel gescholtenen Oh-Mensch-Dramatik des Expressionismus ein Bekenntnis zum neuen republikanischen Deutschland ablegen konnte, hat Leopold Jessner mit seiner legendären Inszenierung von Schillers „Wilhelm Tell“ unter Beweis gestellte, seine erste Regiearbeit nach dem Wechsel von Königsberg ans Preußische Staatstheater Berlin. Legendär geworden ist sie, weil sie für den ersten großen Theater-Skandal der neuen Republik sorgte, für einen Skandal, der nicht nur viel über die seelische Befindlichkeit der Weimar-deutschen Nachkriegsgesellschaft verriet, sondern auch einen Vorgeschmack auf die atmosphärischen Spannungen und die manifesten Konfliktkonstellationen der kommenden Jahre enthielt. Jessner hatte die Leitung des Hauses am Berliner Gendarmenmarkt im Oktober 1919 übernommen. Die historische Zäsur des Novembers 1918 hatte auch den institutionellen Rahmen seiner neuen Wirkungsstätte gesprengt und aus dem Königlichen ein Staatliches Schauspielhaus gemacht. Dass Jessner seine erste Premiere am 12. Dezember 1919, ein gutes Jahr nach der Revolution also, ausgerechnet mit einem der populärsten Stücke des späten Schiller beging, war natürlich kein Zufall. Er dürfte sich Hoffnungen gemacht haben, dass sich Tells Mord an Hermann Geßler, dem despotischen Reichsvogt in Schwyz und Uri, in der hohlen Gasse bei Küßnacht und die anschließende Erstürmung der österreichtreuen Zwingburgen den Zuschauern als Reminiszenz an den Sieg der November-Revolution über das Haus Hohenzollern vermitteln ließ, dass das Freiheitspathos des Rütli-Schwurs der Schweizer Stämme auf das freiheitsmüde hauptstädtische Publikum des Jahres 1919 übersprang, kurzum: dass der neben Goethe wichtigste Repräsentant der Weimarer Klassik als Schutzheiliger aller aufrechten Demokraten der Weimarer Republik gefeiert werden würde.

Derart euphorisch, wie es sich Jessner womöglich erhofft hatte, konnten die Reaktionen in der politisch angespannten Situation des Winters 1919 nicht ausfallen. Fritz Kortners Autobiographie „Aller Tage Abend“ verdankt die Nachwelt eine Chronik der Ereignisse des fraglichen Abends im Haus am Berliner Gendarmenmarkt. Beschrieben findet sich darin die Wandlung des Publikums von einer amorphen Masse von Rezipienten in eine polarisierte Heerschar von Interventionisten. Nach diversen Unterbrechungen, Wortgefechten zwischen Siegfried

Jacobsohn und Julius Bab, zwei der anwesenden Starkritiker, und den Störern auf der Galerie und einer Saalschlacht intervenierte die Polizei und verwies die Unruhestifter des Saals. Mit Geßler sollte der Wilhelminismus post mortem noch einmal liquidiert werden. Deutlich machten das bereits die Trompetenfanfaren, mit denen Kortner in der Rolle des Reichsvogts auf die Bühne sprengte und die das allseits bekannte Hupgeräusch des Wagens des letzten Hohenzollern-Kaisers parodierte. Wer zurückblieb, stimmte am Ende in den auf der Bühne über Geßlers Tod ausbrechenden Jubel mit ein: „das liberale Bürgertum und die intellektuellen Linken“. (Kortner: 293) Darüber, ob die Störer, wie Albert Bassermann, der Darsteller des Tells, vermutet, für ihre verbale Ausfälligkeit und physische Aggressivität bezahlt worden waren, oder ob sie, wie Kortner in seinen Memoiren unterstellt, die „freiwillige Avantgarde des sich erst regenden Vandalismus“, die „braune Bestie [...] im Schafspelz des kunstempörten Theaterbesuchers“ (292) waren, kann nur spekuliert werden. Ihre polizeiliche Relegierung hätte für die anwesenden Republikbefürworter in beiden Fällen lediglich einen Etappensieg bedeutet. In dem Moment aber, als der Vorhang fiel, dürften sie sich wie die ultimativen Sieger der Geschichte gefühlt haben. Gefeierte habe man Jessner, so Kortner, für den auch das Jahr 1933 zum Zeitpunkt der Arbeiten an seiner Autobiographie längst Geschichte war, in der festen Zuversicht, dass „an diesem denkwürdigen Abend“ im Staatstheater im historischen Herzen der Hauptstadt die „zum ersten Mal so unmissverständlich artikulierte Gefahr“ (293) dank Schillers Tell-Figur endgültig überwunden worden sei.

Jessner sollte nicht ganz zufällig zu den relativ häufig rundbefragten Weimarer-deutschen Intellektuellen gehören. Während er noch den Triumph seiner Schiller-Inszenierung feierte, begann ein anderer Stern am Himmel des Berliner Nachkriegstheaters zu sinken: derjenige Max Reinhardts. Dabei hatte auch der langjährige Hausherr des Deutschen Theaters Berlin aus seinem in den Vorkriegsjahren erworbenen internationalen Renommee unmittelbar nach 1918 durchaus noch Kapital schlagen können. Unter starker öffentlicher Anteilnahme eröffnete er am 29. November 1919 das von Hans Poelzig entworfene Große Schauspielhaus an der Berliner Weidendammerbrücke mit der „Orestie“ des Aischylos'. Die Entscheidung zugunsten eines Vertreters der attischen Tragödie entsprang dabei demselben Kalkül wie das am architektonischen Vorbild des Arenatheaters orientierte Erscheinungsbild des neuen Hauses: Reinhardts Nachkriegsprojekt war die Revitalisierung der Tradition des antiken Massentheaters. Als er jedoch registriert hatte, dass diese Pläne im eher innovationshungrigen Berlin als anachronistisches Ansinnen empfunden wurden, und der Stadt Richtung Wien entkommen war, konnte Jessner den inoffiziellen Posten des Starregisseurs der Hauptstadt der neuen Republik zunächst alleine besetzen. Er schien auf die zumal nach dem Weltkrieg immer lautstar-

ker artikulierten Forderungen nach einer Überwindung des Reinhardtschen Illusionstheater eine überzeugende Antwort parat zu haben. Schillers „Wilhelm Tell“ jedenfalls schien unter seinen Händen auf beinahe wundersame Weise eine Verwandlung in das Werk eines politischen, daueraktuellen Autors erlebt zu haben.

Beide, Jessner wie Reinhardt, waren Regisseure, keine Stückeschreiber. Mit zeitgenössischen Texten versorgten das Theater des Nachkriegsdeutschlands zunächst noch vor allem die oben bereits genannten Vertreter des Expressionismus. Schon zu Beginn der zwanziger Jahre allerdings begann der Stern dieser Stilrichtung wieder zu sinken. Die künstlerisch-intellektuelle Auseinandersetzung mit dem wilhelminischen Staat und seiner dynastischen Selbstherrlichkeit schien produktiver zu sein als die mit der neuen Republik und ihrer politisch auffallend polyphonen Gesellschaft. Steine des Anstoßes gefunden hatte der literarische Expressionismus im Deutschland der Jahre vor 1918 noch zur Genüge: das auftrumpfende Sendungsbewusstsein des Kaiserhauses, der unerschütterliche Fortschrittsoptimismus der akademischen Eliten, der ausgeprägte Obrigkeitsfetischismus der breiten Massen und das damit verbundene, auf allen Etagen der Gesellschaftspyramide dauerrezitierte Glaubensbekenntnis des Paternalismus. Obwohl auf mentaler Ebene vieles davon auch hinter der Fassade der neuen Staatsform fortwirkte, empfand das Publikum auch die moralisch-anklägerische Diktion der Bühnenstücke des Spätexpressionismus bald als anachronistisch. Das SPD-Mitglied Jessner dürfte die Ende des 19. Jahrhunderts in der sozialdemokratischen Parteipresse geführte Naturalismus- und Schiller-Debatte noch sehr genau im Ohr gehabt haben, als er sich, statt beispielsweise für Hauptmanns „Weber“, für den „Tell“ entschied. Vorgeworfen worden war dem Naturalismus, seine Kritik am gesellschaftlichen Status quo nicht mit einer programmatisch stringenten politischen Vision verknüpft zu haben. Wer später über den Expressionismus zu Gericht saß, argumentierte in aller Regel ähnlich. Als den letzten, „von den sozialen Problemen losgelöste[n] Erneuerungsversuch des Idealismus“ (13) hat Rühle ihn etikettiert, in seiner Spätphase sei er nur noch ein „Idealismus des Rausches“ gewesen, ein „fast wütender Versuch, die Wirklichkeit zu übertölpeln, die sich als härter“ (ebd.) erwiesen habe, als es seine Anhänger erwartet hätten.

Für die Republik bedeuteten die Jahre 1923/24 den Übergang von einer Zeit schwerer politischer, sozialer und ökonomischer Erschütterungen zu einer gesamtstaatlichen Konsolidierung. Auch das Weimar-deutsche Theater orientierte sich in dieser Phase noch einmal grundlegend neu. Die ambitionierten Versuche, den vormaligen Hof- und nunmehrigen Staatstheatern eine aus demokratisch gewählten Bühnenräten bestehende Verwaltung zu verpassen, waren bereits zu Beginn der zwanziger Jahre gescheitert. Nicht zuletzt durch den inflationsbedingten sozia-

len Abstieg vieler Intellektueller, aber auch des zu den treuesten Theatergängern zählenden Bildungsbürgertums erlebte die Unterhaltungsindustrie mit ihrer breiten Palette an digestiven Produkten einen beispiellosen Aufschwung. Zu Ende ging ein Zeitalter, in dem sich jeder Autor und mit ihm jedes seiner Stücke noch einer ganz bestimmten Stilepoche zurechnen ließen. Was schließlich die Stoffwahl selbst anbelangte, so ließ sich bei der Inszenierung alter, vor allem aber natürlich bei der Produktion neuer Bühnenstücke ein wachsendes „Interesse an der Realität“ (27) verzeichnen. In Mode kam das Zeitstück, ein vor allem mit den Namen Peter Martin Lampel, Ferdinand Bruckner und Erwin Piscator verbundener genregeschichtlicher Neuling der Weimarer Jahre. Der Expressionismus hatte die Welt noch in Gut und Böse eingeteilt und dabei die Attitüde einer haushohen moralischen wie auch intellektuellen Überlegenheit kultiviert. Was das Zeitstück davon übernahm, war das Ideal eines für die eigene Gegenwart und ihre typischen einzelbiographischen und gesamtgesellschaftlichen Konflikte sensibilisierten Theaters. Mit einer mimisch affektierten und rhetorisch überhöhten „moralische[n] Verurteilung der Wirklichkeit“ (13) hielt sie sich indes nicht weiter auf. Indem es sich bemühte, die Wirklichkeit zu verstehen und dieser hermeneutischen Leistung konkrete Lösungen abzugewinnen, hatte das Zeitstück den entscheidenden Schritt über die expressionistische Theaterästhetik hinaus getan. (vgl. Hermand/Trommler: 251 ff.)

Anknüpfen konnte es auch und vor allem an die lange Tradition einer zeitkritischen, intellektuell bisweilen äußerst anspruchsvollen Dramaturgie, die ihren ersten epochemachenden Vertreter in Lessing gefunden hatte und von einem anspielungsreichen Geschichtsdrama wie Goethes „Egmont“ genauso geprägt worden war wie von Schillers Schaubühnen-Konzept, Büchners „Woyzeck“-Fragment oder den Bühnenwerken des Naturalismus. Namen wie diese dürfen nun keinesfalls darüber hinwegtäuschen, dass das von ihnen entwickelte und geprägte Theaterideal sich aufseiten des Publikums zu keiner Zeit einer ungeteilten Zustimmung sicher sein konnte. Die gesellschaftliche Funktionalität, in der Rühle den Wesenskern des deutschen Theaters ausgemacht zu haben meinte, sollte nicht einfach im Sinne eines Mandats zur moralischen Dauerkritik am Status quo verstanden werden – sie konnte vieles bedeuten. Genauer bestimmt findet sie sich bei Trommler: Er spricht von einer Tradition des „Gegeneinander[s] von öffentlicher Funktion des Theaters als Ort gesellschaftlicher Repräsentation einerseits und ästhetischer Funktion des Theaters als Forum gesamt-künstlerischer Innovation andererseits“ (Trommler: 205). Seinen geschichtlichen Höhepunkt erreicht hat dieser Antagonismus seiner Ansicht nach in den Jahren des Kaiserreichs, nie sei er derart krass hervorgetreten wie in den Jahren zwischen 1880 und 1918. Es war die oben bereits im Zusammenhang mit Habermas’ „Strukturwandel“ historisch kontextualisierte repräsentative Öffentlichkeit, die in dieser Phase

noch einmal einen bemerkenswerten konjunkturellen Aufschwung verzeichnen konnte. Bemerkenswert war er deshalb, weil er das Theater zu einem öffentlichen Refugium des in seinem Emanzipationsbestreben hoffnungslos blockierten deutschen Bürgertums machte. Anders als Jessner mit seinem Nachkriegs-„Tell“ hatte die Inszenierungspraxis der damaligen Zeit die Stücke eines Lessing, Goethe oder Schiller ihres absolutismus- und duodezkritischen Gehalts beraubt und sie zum Dekorationsmaterial der politischen Machtlosigkeit der bürgerlichen Mittelschicht degradiert.<sup>269</sup> Die programmatischen Details der Politik wurden unterdessen genauso an anderen Orten formuliert wie die Prinzipien einer formal innovativen und gegenwarts-kritischen Dramatik.

Trommler war es, der den Umstand, dass im deutschen Theater von je her so viel von Revolution und Reform gesprochen worden sei, seinem strukturellen Konservatismus angelastet hat. (vgl. ebd.) Waren es im Kaiserreich die frühnaturalistischen Produktionen der Freien Bühne, die sich gegenüber den entpolitisierten, weihevollen Nostalgieveranstaltungen der Hof- und Staatstheater gegenüber zu profilieren suchten, so geriet das bürgerliche Kunsttheater in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre vonseiten des Zeitstücks, der Piscator-Bühne, des Brechtschen Lehrstücks, des epischen Theaters oder der marxistischen Agitprop-Ästhetik unter Beschuss. Auf den Wegen einer Dialektik von Öffentlichkeit und Nische entwickelte sich dieses Gegeneinander allerdings nicht mehr – beide Seiten agierten längst auf ähnlicher Augenhöhe. Aus der Perspektive der Liquidierung der Republik durch den Nationalsozialismus ein Jahrzehnt später gewinnt der in den Jahren 1923/24 wieder offen zutage tretende Konflikt zwischen tendenziösem Programm- und tendenzfreiem Illusionstheater zumindest für einen Moment den Charakter einer Agonie. Dieser Eindruck täuscht natürlich. Die Weimarer Republik hatte ihre eigenen Formen, ihre eigene Sprache und ihre eigenen Regeln gefunden, über die Bestimmung der Rolle des Theaters vor dem Hintergrund der konkreten sozial-, kultur- und mediengeschichtlichen Verhältnisse ihrer Zeit zu streiten. All das lässt sich auf der Basis der Rundfragen eingehender dokumentieren.

### III.3.1 Mal Qualitätsgarant, mal Reizwort – „Theaterzensur?“

Im Verhältnis zwischen den Institutionen des Staates auf der einen und der Kunst, aber auch der Wissenschaft auf der anderen Seite dürfte die Zensur von je her für den größten Konfliktstoff gesorgt haben. Den Mächtigen und ihren Administratoren galt sie von Anbeginn an als verlässliches Instrument zur Durchsetzung und Pflege eines offiziellen politischen, sittlichen

---

269 Das Bürgertum hatte sich, so Trommler, nach der gescheiterten Revolution des Jahres 1848 „seine“ deutsche Klassik zur öffentlichen Manifestation seines nationalen



und ästhetischen Ordnungsbegriffs. Für den Rechtsphilosophen, Astrophysiker oder Feuilletonredakteur hingegen war sie der Inbegriff von Paternalität, Innovationsfeindschaft und Fortschrittsverweigerung.

Zurückverfolgen lässt sich ihre Geschichte bis in die Tage der Erfindung des Buchdrucks. In Deutschland war die Zensur noch bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ein gerne genutztes Instrument der staatlichen Willkür. Erst mit dem 1874 in Kraft getretenen Reichspressegesetz gab es auch hierzulande eine Garantie auf eine einheitliche Pressefreiheit. Keine zwei Jahrzehnte später sah sich der Geist dieser Regelung allerdings schon wieder in Frage gestellt. 1891 sollen der Berliner Zuhälter Gotthilf Heinze und seine Frau Anna ein Mädchen über mehrere Tage sexuell missbraucht und anschließend getötet haben. Die Parteien der politischen Rechten forcierten daraufhin gemeinsam mit dem Zentrum eine Debatte um die vermeintlich galoppierende moralische Verrohung und das kriminelle Gefahrenpotential des Großstadtschungels, eine Aktion, die in der Folgezeit zu einer regelrechten Sittlichkeitsbewegung answoll, und in deren Verlauf sich schnell auch der Freiheitsanspruch von Literatur und Theater an den Pranger gestellt sah. Ein Bündnis aus Sozialdemokraten und dem im März 1900 gegründeten Goethe-Bund versuchte, die Verabschiedung der Lex Heinze zu vereiteln. Auf der ganzen Linie obsiegen konnte es dabei zwar nicht, immerhin ein Teilerfolg aber war ihm beschert: Die im Sommer 1900 verabschiedete Gesetzesversion hatte auf den Theaterparagrafen verzichtet. (vgl. Schlich: 142 f.) Folgt man Garstka, so hatte die Debatte zwischen Hohenzollern-treuen Konservativen und politischem Katholizismus auf der einen und SPD und Liberalen auf der anderen Seite für das deutsche Kaiserreich eine ähnliche öffentlichkeitsgeschichtliche Bedeutung wie die Dreyfus-Affäre für das Frankreich der Dritten Republik.<sup>270</sup>

An Zensurmaßnahmen, die in den Jahren der Weimarer Republik in die Wege geleitet wurden, dürften vor allem das nach dem Rathenau-Mord 1922 erlassene Gesetz zum Schutz der Republik sowie das vier Jahre später verabschiedete „Schund- und Schmutzgesetz“ in Erinnerung geblieben sein. Die Weimarer Verfassung selbst kannte noch keine Zensur. Im Gegenteil: Artikel 118 garantierte jedem Deutschen das Recht, „innerhalb der Schranken der allgemeinen Gesetze seine Meinung durch Wort, Schrift, Druck, Bild oder in sonstiger Weise frei zu äußern.“ Offiziell war mit den beiden genannten Gesetzen eine Handhabe geschaffen, ge-

---

und sozialen Aufstiegs“ (Trommler: 205) zurechtstilisiert.

270 Die Zensurdebatten des Kaiserreichs, aber auch der Weimarer Republik seien dazu geeignet, die „Positionen verschiedener herausragender Gestalten des öffentlichen Lebens darzustellen und einen Ausgangspunkt zur Etablierung eines modernen Intellektuellenverständnisses nachzuzeichnen.“ (Schlich: 142 f.) Eine sonderlich lautere Rolle scheint gerade das Bürgertum in diesem Kontext nicht gespielt zu haben. Zwar sei in seinen Reihen „ein großes Interesse am hohen Stellenwert der Literatur vorhanden

gen das moralisch Missliebige vorzugehen. De facto aber hatte die Legislative den Behörden die Möglichkeit verschafft, das politisch Missliebige mundtot zu machen.<sup>271</sup> Diesen Verdacht artikulierte auch die *Volkbühne. Zeitschrift für soziale Kunstpflege* im Vorwort zu einer in der März/April-Ausgabe des Jahres 1921 publizierten Rundfrage.<sup>272</sup> Deren Titel: „Theaterzensur?“ (VB H. 4, März/April 1921) Veranlasst sah sich die VB zu ihrer Enquête durch die Beobachtung, dass „alle möglichen Stellen versuchen, aus den verschiedensten Interessen und Gesichtspunkten heraus, bald auf diese, bald auf jene Weise den Darbietungen der Theater Schranken zu setzen.“ Mit einer Bewertung dieser Tendenzen hält sich die Redaktion nicht zurück: Es handle sich dabei um „bedenkliche Erscheinungen, denen irgendeine Grenze gezogen werden muss.“ Die den Teilnehmern vorgelegte Kernfrage lautet: „’Erscheint irgendeine Zensur in künstlerischen Dingen nötig und möglich? Und wenn ja, in welcher Art und von welcher Stelle aus könnte sie zweckmäßig geübt werden?’“

Wenn auch sicher kein Blatt mit einem derart hohen Bekanntheits- und Verbreitungsgrad wie die VZ, konnte die VB gleich eine ganze Riege namhafter Vertreter der Theaterwelt zu einem Statement animieren. Wer nun erwartet hätte, dass die Befragten gegen die Zensur geschlossenen Sturm gelaufen wären, dürfte über die Argumentation manchen Antwortschreibens überrascht sein. Solange sie im Zuständigkeitsbereich der Behörden eines den Leistungen der kulturellen Avantgarde mit Argwohn begegnenden Kaiserreichs lag, wurde die Zensur von den Künstlern zuvorderst als Instrument der Zerstörung von Kreativitätsspielräumen diabolisiert. Nun aber, da sich die neue politische Freiheit als ein Nährboden auch der ersten Blüten der Kulturindustrie erweist, entdeckt ein nicht geringer Teil derselben Künstler die Zensur als willkommenes Mittel des Qualitätsschutzes.

Zu denjenigen, aus deren Warte sie sich vom staatlicherseits ausgesprochenen Fluch zum kulturellen Segen gewandelt hat, gehören Julius Bab und Eduard Bernstein. Bab tritt dabei als besonders radikaler Fürsprecher einer systematisierten Kontroll- und Verbotspraxis in Erscheinung.<sup>273</sup> Auffallend ist das seiner Argumentation zugrunde liegende Menschen- und Gesellschaftsbild; in seiner paternalistischen Färbung steht es demjenigen der Zensurpolitik vergangener Epochen im Grunde in nichts nach. Der wesentliche Unterschied: Bei Bab sind die

---

gewesen“, dieses Interesse aber war weitestgehend modernitätsblind. So kam es, dass die zeitgenössischen Schriftsteller „zugunsten der Klassiker als Prestige- und Statussymbol“ (148 f.) ausgeschlossen worden seien.

271 Zum Opfer fallen sollten dem Schund- und Schmutzgesetz Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin“ genauso wie Remarques Roman „Im Westen nichts Neues“ oder Brechts Bühnenstück „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“.

272 Die VB erschien seit 1920, zunächst nur sechs mal pro Jahr. Verlegt wurde sie im Buch- und Kunsthandel H. Wibker & Co, Berlin. Ab 1926 führte sie den Titelzusatz Zeitung für soziale Theaterpolitik und Kunstpflege. Herausgegeben wurde sie von der Volksbühnen- und Verlags-G.m.b.H. Berlin. Verantwortlicher Redakteur war u. a. Hans von Zwehl. Sie erschien nunmehr vierzehntägig und war sowohl durch den Buchhandel als auch durch die Post beziehbar.

273 Gerade in seinem Falle dürfte eine Haltung wie diese irritieren. Bab (1880 – 1955) gilt als einer der produktivsten Theaterkritiker der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Er war Redakteur u. a. der Schaubühne, aus der im Frühjahr 1918 die Weltbühne wurde.

mit der Zensur betrauten Gremien mit Fachpersonal besetzt, vormals war es eine fachfremde kaiserliche Bürokratie, die die Grenzen zwischen systemaffirmativer und systemkritischer Kunst überwachte. In der neuen Republik sind es Kultur und Wissenschaft selbst, die ihre Patrouillen in die Grauzonen zwischen salonfähiger Hoch- und degoutanter Unterhaltungskultur schickt. Dagegen ist die offizielle Rechtfertigungsformel hier wie da dieselbe: Es gilt, das Gemeinwesen vor einer die Zersetzung eines politischen und moralischen Grundkonsenses forcierenden künstlerischen Produktivität zu schützen.

Bab sucht vor allem die Auseinandersetzung mit der Zensurskepsis der Linksparteien. An Verständnis für diese historisch bedingten Vorbehalte einem staatlichen Kontroll- und Sanktionswahn gegenüber fehlt es ihm keineswegs.<sup>274</sup> Schwerer aber wiegt die Furcht vor den Mechanismen des freien Marktes, denen die künstlerische Produktivität ohne eine regulierende Instanz seiner Ansicht nach auf mittlere Sicht ausgeliefert wäre. Für völlig unstrittig hält er es, dass auch eine freie Gesellschaft das Recht einklagen können sollte, „den Schutz der Gesamtheit auch auf geistigem Gebiet auszuüben“ – solange sie den Handel „mit vergifteten Heringen“ ahndet, solange soll sie auch den mit „vergifteten geistigen Nahrungsmitteln“ sanktionieren dürfen.<sup>275</sup> In den anthropologischen und wirtschaftstheoretischen Passagen seiner Argumentation verbinden sich die Ansätze einer auf die moralische Veredelung der Rezipientengemeinde vereidigten Ästhetik mit einer politisch linksorientierten Revolutionsprogrammatik. In Umlauf gebracht hat die qualitativ und moralisch zweifelhaften Kulturgüter Bab zufolge die blinde Profitgier des „privaten Unternehmers“. Ihre durch und durch rosigen Absatzperspektiven verdanken sie einer „geringe[n] kulturelle[n] Widerstandsfähigkeit“ der von den beiden großen „wilden Urinstinkte[n] der Menschheit“, von „Hunger und Liebe“, gesteuerten breiten Masse. Ein Faktor der sozialen Integration kann aus diesen Triebkräften erst dann werden, wenn „sie von einem sittlichen Willen geleitet werden.“ Ihre „Bezwingung und Eindämmung [...] durch den Geist“ ist die *Conditio sine qua non* des Überlebens jeder Organisation, mehr noch: der „Zivilisation und Kultur überhaupt“. Gelingt diese Domestizierung nicht, verwandeln sich Hunger und Liebe in „Raubgier und Wollust“. Sie werden zu einer Gefahr für jede Gesellschaft, unabhängig davon, ob sie aristokratisch, bürgerlich oder proletarisch geprägt ist, und zerstören am Ende, so die pessimistische Prognose, die ganze Welt.

Die Frage nach dem Ob einer „Kontrolle über die Händler mit geistigen Werten“ beantwortet Bab also mit einem nachdrücklichen Ja. Neu gestellt werden kann sie seiner Ansicht nach erst

---

274 Ihm ist vollauf bewusst, dass die „meisten heutigen Sozialisten“ ehemals unter der Zensur gelitten haben, unter einer Zensur, „die von der herrschenden Gesellschaft zum Kampf gegen ihr nicht genehme soziale Strömungen missbraucht worden war.“

275 Ein abschreckendes Beispiel ist seiner Ansicht nach die Auswirkung, die die Abschaffung der Zensur für die Entwicklung des Filmplakats bedeutet hat: Dabei habe nichts „als das nackte Unternehmerinteresse“ vorgewaltet.

dann wieder, wenn sowohl die Produktion als auch der Konsum von Kulturgütern komplett sozialisiert ist. Dass sich dieser Zeitpunkt nicht präzise bestimmen lässt, weiß er natürlich genau. Blicke also zunächst noch die Frage, wie eine Zensur im historischen Kontext einer pluralistischen Demokratie aussehen könnte. Bab schlägt dazu die Einsetzung eines „Ausschuss[es] vornehmster Repräsentanten der Künste und Wissenschaften“ vor, eines Gremiums, das „überwiegend von Korporationen der Schaffenden selbst präsentiert sein müsste.“ Bei der Zusammensetzung ist nach dem Prinzip der Repräsentativität zu verfahren: „[J]ede irgendwie bedeutende Strömung des sozialen und künstlerischen Lebens müsste in ihm vertreten sein.“ Seine Entscheidungen müsste es mit einer Dreiviertelmehrheit treffen. Verhindern ließe sich damit, was die Zensur in den Augen ihrer Kritiker über Jahrzehnte so sehr diskreditiert hat, dass sie nämlich zum „Instrument einer Klasse, einer Partei sozialer, geistiger oder künstlerischer Art“ wird und „missliebige[] Konkurrenten“ zu unterdrücken hilft.

Wenngleich seine Auseinandersetzung mit den „geistige[n] Giftmischer“ (Bab) weitaus moderater ausfällt, zählt auch Bernstein zur Fraktion der Fürsprecher der Zensur. Ihn selbst, den Vordenker einer revisionistischen Sozialdemokratie und mehrfachen SPD-Reichstagsabgeordneten, wird Babs Kritik an der naiven Begeisterung der politischen Linken für das Ideal einer völligen künstlerischen Freiheit daher kaum ernstlich tangiert haben. So differenziert er sich mit dem weltpolitisch weitaus folgenreicheren Dogma des historischen Materialismus auseinandergesetzt hat, so ausgewogen fällt auch die Erörterung der Frage nach der Notwendigkeit einer Zensur aus. Um die Fragilität der mit den Jahren 1918/19 neu gewonnenen politischen Freiheit weiß Bernstein genauso gut wie Bab. Der oberste Zweck des demokratischen Gemeinwesens besteht auch für ihn darin, „das Volk physisch und sittlich gesund zu erhalten“ – nicht alles, was mit dem Etikett der künstlerischen Kreativität seinen Weg auf die Theaterbühnen findet, hat sich dieser Maxime seiner Ansicht nach auch tatsächlich verpflichtet. Zumal in der Phase ihrer Konsolidierung kann eine demokratische Gesellschaftsform, so die Argumentation, auf die Zensur und ihre protektionistische Funktion schwerlich verzichten. Sobald sich allerdings die Frage nach der Möglichkeiten ihrer Institutionalisierung stellt, wird aus dem „bedingten Ja“ ein vorsichtiges Jein.

Auch Bernstein hält die Bühne aufgrund ihres großen öffentlichen Wirkungsradius für besonders missbrauchsanfällig. Sorge bereiten ihm vor allem zwei Tendenzen der jüngeren Theatergeschichte: die Instrumentalisierung der Bühne durch die Propagandisten des „Rassen- und Nationalitätenhasses“ zum einen und ihre Vereinnahmung durch „die Reizung der geschlechtlichen Lusternheit“ zum anderen. Dass er sich allem anderen voran dem Kampf gegen den „Götzen Militarismus“ verschrieben hat, hat historische Gründe: „Die Bühne hat von je

her [...] dem Krieg und dem Krieger ihr besonderes Interesse zugewandt; ihr Missbrauch zur Züchtung des militaristischen Geistes aber [...] erreichte in Deutschland den Gipfelpunkt in der Ära Wilhelms II.<sup>276</sup> Das Ende dieser Ära datiert zwar auf das ausgehende Jahr 1918, ihr Geist aber scheint fortzuwirken – die Gefahr, wieder „in den Bannkreis der nationalistischen und nativistischen Propaganda zu geraten“, besteht nach wie vor. Hält Bernstein die Zensur im Falle einer säbelrasselnd chauvinistischen Dramatik für die einzige adäquate Antwort, setzt er im Falle einer sexuell anspielungsreichen ganz auf Prävention. Das unausgesprochene Stichwort der fraglichen Textpassage lautet Geschmackserziehung. Ein Plädoyer zugunsten von Sanktionen auch gegen die Auswüchse einer Theatralisierung der bereits zitierten „geschlechtlichen Lüsterheit“ hätte einem bürgerlich pruden, neowilhelminischen Sexualethos das Wort geredet und der weltoffen-liberalen Grundhaltung der Weimarer Gesellschaft Hohn gesprochen. Die einschlägige Prognose, der zufolge eine allzu freie Behandlung des „Sexuellen“ den gesellschaftlichen Moralkodex aus der Balance bringen würde, hält Bernstein für übertrieben. Gefragt ist vielmehr eine „den Körper und den Charakter stählenden Erziehung der Jugend“. Gebildet und gefestigt werden müsse so früh als möglich die ästhetische Sensibilität.

Strukturell betrachtet ist Bernsteins Replik das Dokument einer sukzessiven Selbstrevision. Die Frage nach der prinzipiellen Notwendigkeit der Zensur war bejaht worden. Bei einer genaueren Betrachtung der praktischen Anforderungen, wie sie sich jeder Kontrollbehörde, selbst einer demokratisch zusammengesetzten, stellen, ist aus dem zwischenzeitigen Jein am Ende ein Nein geworden. Eingeleitet hat diesen Sinneswandel die Analyse des Sittlichkeitsdiskurses. Die Reaktion des Publikums auf ein Bühnenstück wie beispielsweise Wedekinds „Frühlings Erwachen“ muss in einer pluralistischen Gesellschaft natürlich völlig uneinheitlich ausfallen. Zuverlässig prognostizieren lassen sich die Anteile von emotionaler Verletzung und moralischer Entrüstung, von heimlichem Voyeurismus und lautstarker Kunstsinnigenbegeisterung nicht – und dennoch sei „die voraussichtliche Wirkung auf die Zuschauer nicht das unbedeutendste der Momente“, das die Zensoren bei der Beurteilung von Bühnenwerken in Betracht zu ziehen haben. Da ihnen diese Vorhersage im Regelfall unmöglich ist, besteht die Gefahr, dass sie bei der Urteilsfindung letztlich immer auf die Grundfesten des eigenen Weltbilds rekurren. Bab hatte die eigene Skepsis der Praktikabilität der Zensur gegenüber noch durch die Formulierung extrem hoher Ansprüche an die Besetzungs- und Arbeitsmodalitäten der Zensurbehörden ausräumen können. Bernstein hält sich mit derlei Detailüberlegungen

---

276 Bernstein unterscheidet in dieser Antwortpassage zwischen militärisch und militaristisch. Das Militärische könne etwas durchaus Respektables sein, während das Militaristische die nationalen Streitkräfte „als Institut zu verherrlichen und ih[nen] eine über das Allgmeinsoziale hinausgreifende Bedeutung“ anzudichten suche. An dieser Apotheose hatte durchaus auch das Theater seinen Anteil.

nicht mehr auf. Er ist sich sicher, dass die Mitglieder jedes Kontrollgremiums den Konflikt zwischen einer „vom Parteigeist eingegebene[n] Bevormundung“ und der „allgemeine[n] Auffassung der Sachkundigen“ zu schlichten per se nicht in der Lage sind.

Zu den Zensurbefürwortern zählte außerdem der damalige preußische Kultusminister Conrad Haenisch, auch er ein SPD-Mitglied.<sup>277</sup> Auf Kontroll- und Sanktionsmöglichkeiten gänzlich verzichten ließe sich, so sein Ansatz, allein in einer historischen Konstellation, in der der Staat der Kunst keinen Anlass zu politischer, sozialer oder moralischer Fundamentalkritik und die Kunst dem Staat keinen zu paranoiden Selbstschutzmaßnahmen mehr bietet. Dass der Hymnus einer solchen Konstellation noch stark nach Zukunftsmusik klingt, bedauert Haenisch „auf das Lebhafteste“. Seine Antwort konzentriert sich auf eher zensurpraktische Überlegungen. Unterstrichen findet sich dabei die Notwendigkeit einer rigiden Trennung der Gerichtsbarkeiten: Wenn über ästhetische Fragen schon geurteilt werden muss, dann gehören sie nicht „vor eine Strafkammer oder vor ein Zivilgericht.“ Bei der Beurteilung künstlerischer Leistungen die konventionellen „Obrigkeitswege“ zu beschreiten, wäre völlig anachronistisch. Wie Bab plädiert Haenisch für die Konstituierung eines Expertengremiums, für die Gründung eines „aus Künstlern, Kritikern, Theaterleitern und sonstigen zur Beurteilung ästhetischer Streitfragen berufenen Persönlichkeiten“ zusammengesetzten „freien Areopag[s]“. Getragen sein müsste dieses Gremium vom Vertrauen der Künstler selbst, hervorgehen müsste er folgerichtig „aus freier Wahl“.

Mit Friedrich Kayssler, zum Zeitpunkt der Rundfrage Direktor der Berliner Volksbühne, hat sich auch ein potentiell Betroffener auf die Seite der Zensurbefürworter geschlagen.<sup>278</sup> Im Zentrum seiner Ausführungen steht die Sorge um das „öffentliche[] Taktgefühl[]“. Dass die Zensur aufgrund ihrer hohen Bedeutung für die Pflege eines distinktierten Öffentlichkeitsideals die Begehrlichkeiten der institutionalisierten Politik weckt, ist ihm bewusst. Die Kompetenz ästhetischen Urteilens sollte deswegen auch seiner Ansicht nach den Künstlern vorbehalten sein. Anders als Haenisch unterlegt er sein Plädoyer für ein Expertengremium mit einer genaueren Analyse der strukturbedingten Überforderung der staatlichen Behörden mit einer Aufgabe wie der Überwachung und Bewertung der Umtriebigkeit des Kultursektors. Jede Regierung nämlich sei zuvorderst „Repräsentantin irgendeiner vorherrschenden Parteiströmung“, begünstigen wird sie stets solche künstlerischen Leistungen, „die ihrer Strömung irgendwie dienen“, nicht unterbinden wird sie andererseits solche, „die auf billigen Erfolg spe-

---

<sup>277</sup> Haenisch (1876 – 1925) kam selbst aus dem Journalismus. Er arbeitete nach einem Volontariat bei der Leipziger Volkszeitung als Redakteur mehrerer sozialistischer Zeitungen. 1905 wurde er, damals schon Chefredakteur bei der Dortmunder Arbeiterzeitung, wegen „Pressevergehens“ zu neun Monaten Gefängnis verurteilt. Zwischen 1915 und 1919 redigierte er die ebenfalls sozialistische Glocke.

<sup>278</sup> Kayssler (1874 – 1945) begann seine Karriere als Schauspieler und Regisseur bereits vor der Jahrhundertwende an Otto Brahms Deutschem Theater. Bevor er 1918 sein Nachfolger auf dem Posten des Direktors des Deutschen Theaters wurde, arbeitete er mit Reinhardt in dessen Kabarett „Schall und Rauch“.



kulieren [...].“ Im Falle der Künstler erkennt Kaysslers hingegen ein proportionales Verhältnis zwischen „einer gewissen Qualität“ und „einem ganz bestimmte[s] Maß von Parteilosigkeit auf politischen und anderen öffentlichen Gebieten“.

Ein weiterer bemerkenswerter Aspekt liegt in der Differenzierung zwischen privatem und öffentlichem Gebrauch der Kunst. Hier kommt der oben schon bemühte Begriff des öffentlichen Taktgefühls ins Spiel. In Vergessenheit geraten sei, so die gegenwartskritische Bilanz, „der tiefste erzieherische Grundgedanke wahrhafter verinnerlichter Kultur“, der Gedanke, „vor allem zuerst den wenigen zur höchsten Entwicklung befähigten geistigen Exemplaren der lebenden Generation zu einer möglichst restlosen Vervollkommnung zu verhelfen“. Aufgabe allein einer moralischen Anstalt wie der Schaubühne scheint das nie gewesen zu sein. Gerade die Anhänger einer politischen, auf ein breiteres Rezipientenspektrum fixierten Kunst wird der elitäre Zungenschlag der zitierten Zweckbeschreibung aufhorchen lassen. Regelrecht provozieren dürfte sie aber noch etwas anderes, nämlich die Leugnung einer strukturellen Abhängigkeit der Kunst von ihrer öffentlich-kollektiven Rezeption: Es sei, so Kayssler, ein Irrtum zu glauben, dass sich etwas, weil es Kunst sei, auch „für öffentliche Dar- und Schau-stellungen“ eigne. Viele Kunstwerke entfalten ihren originären ästhetischen Reiz seiner Ansicht nach ausschließlich durch eine rein „privatim[e]“ Rezeption, „vor ein Forum vieler Augen und Ohren gestellt, wirken sie verletzend.“ Die Zensur erhält mit der Trennung zwischen privater und öffentlich-kollektiver Rezeption die Möglichkeit, ein kritisches Bühnenstück im Zweifelsfall zum Lesedrama zu degradieren. Inwieweit sich Kayssler bei alledem von der Furcht vor dem subversiven Potential der eigenen Arbeitswelt hat leiten lassen, bleibt Sache der Spekulation.

Beinah kasuistisch muten die Argumente an, die Max Martersteig zugunsten der Zensur anführt.<sup>279</sup> Eine Zensur findet seiner Erfahrung nach selbst dann noch statt, wenn sie von Rechts wegen eigentlich längst abgeschafft ist. Sie scheint damit zu den Grundformen jeder binnengesellschaftlichen Diskussionskultur zu gehören. So paradox es klingt: Um die Domestizierung ihrer individuellen Auswüchse wird sich gerade derjenige bemühen müssen, dem das Prinzip der künstlerischen Freiheit heilig ist. Für Martersteig liegt der Schlüssel dazu in der Konstituierung einer „nach künstlerischen und politischen objektiven Gesichtspunkten arbeitenden *Präventivzensurbehörde* für das Reich“. Die Kernaufgabe dieser Behörde soll in der Protektion des der Gegenwart „noch gebliebene[n] spärliche[n] Besitz[es] an Kultur“ bestehen. In seiner Substanz bedroht ist dieses kulturelle Erbe vor allem durch die Folgeerscheinungen der Dezentralisierung der ehemals staatlichen Zensurhoheit. Vorgestoßen sind in das

---

279 Wie Kayssler machte Martersteig (1853 – 1926) sich zunächst einen Namen als Schauspieler. Später wurde er Intendant der Bühnen in Riga, Köln und Leipzig.

durch deren Abschaffung entstandene Vakuum schnell andere Kontroll- und Interventionsinstanzen: Stadtväter, die „in jedem Krähwinkel die den Genius züchtende Geißel“ schwingen, die „Betriebsräte der Theaterkünstlerschaft“, nicht zuletzt aber auch ein Publikum, das seiner Freude über die eigene neu errungene Freiheit „mit Knallerbsen, Stinkbomben, Revolvergeschüssen und anderen [...] Lärminstrumenten“ Ausdruck verleiht.

Auch Martersteigs Position ist unmissverständlich: Er sagt Ja zur Zensur, wohlgerne zu einer auf revidierter gesetzlicher Grundlage. Die Existenz der Zensurmodalitäten regelnden Paragraphen der Weimarer Verfassung sei, so der Vorwurf, einem „Kuhhandel der politischen Parteien“ geschuldet.<sup>280</sup> Allein die oben bereits angesprochene „*Präventivzensurbehörde*“ scheint die Schaubühne vor der „bornierte[n] Beeinflussung von Seiten völlig unkompetenter Organe“ wirksam in Schutz nehmen und ihr das Säurebad der Anarchie und damit eine irreversible Beschädigung ihres Rufes „als kulturaufbauende Wohlfahrtsanstalt“ ersparen zu können. Ähnlich wichtig wie der professionelle Background ihrer Mitglieder ist die Eichung ihres Kompetenzradius: Organisiert werden soll sie als „Reichskulturamt“. Gegenwärtig könne es durchaus noch vorkommen, dass Preußen verbiete, was in Sachsen durchaus erlaubt sei. Durch eine zentrale Reichsbehörde ließen sich derlei der föderalen Struktur geschuldeten Kuriosa vermeiden.

In die Kerbe einer ähnlichen Argumentation schlägt der Zentrumsabgeordnete Maximilian Pfeiffer.<sup>281</sup> Auf die Existenz einer Zensurbehörde verzichten kann seiner Ansicht nach allein die Idealgesellschaft. Auch er hat Angst vor einem Szenario, in dem die Kunst unter die Räder der Kulturindustrie gekommen ist. Aufgrund seines hohen Wirkungspotentials droht diese Gefahr neben dem Theater vor allem dem Film. Solange beide, Bühne und Leinwand, „zu niedrigen Spekulationen auf die primitivsten Instinkte benutzt“ und damit zur Verrichtung regelrechter „Dirnendiensten“ genötigt werden, lässt sich auf eine Aufsichtsinstanz also keinesfalls verzichten. Allein über ihren Modus Operandi ist sich Pfeiffer noch unschlüssig. Der Polizei jedenfalls darf diese Aufgabe nicht zufallen; sie hat „dem Schutze von Leben und Eigentum der Staatsbürger“ zu dienen. Dass sie auch „die Rolle des Volkserziehers“ übertragen bekommen könnte, ist ein Gedanke, der ihm nicht behagt.

Die Zensurgegner sind eher rar gesät. Einer von ihnen ist Alfred Kerr. Seine Replik lässt an Pointiertheit wenig vermissen: Jede Zensur wirke mörderisch, „[d]er Schlag soll sie treffen und der Teufel soll sie holen.“

---

<sup>280</sup> Seine Fassung sei „schludrig“, der Paragraph selbst ein Musterbeispiel dafür, „wie Gesetze nicht gemacht werden sollen [...]“

<sup>281</sup> Pfeiffer (1875 – 1926) war Mitherausgeber der *Literarischen Blätter*. Er gehörte von 1907 bis 1918 dem Reichstag, danach der Weimarer Nationalversammlung und zwischen 1920 bis 1924 schließlich noch mal dem Reichstag an.

Weniger lakonisch ist Wilhelm Schmidtbonn. Geschichtspessimismus ist seine Sache nicht, die Hand geführt zu haben scheint ihm vielmehr ein solides Grundvertrauen in das Menschenbild von Aufklärung und Humanismus. Angesichts seiner Vita dürfte das verwundern: Schmidtbonn, in den Vorkriegsjahren von Max Reinhardt als Dramatiker entdeckt und gefördert, hat sich in den Jahren nach 1914 einen Namen vor allem als Kriegsberichterstatter gemacht.<sup>282</sup> Erschüttert zu haben scheint diese Erfahrung seinen Glauben an die Vernunftbegabung des Menschen keineswegs. Er votiert unmissverständlich gegen „jede Zensur“. Dass die Menschen möglicherweise noch nicht reif genug sind, um die Zeugnisse wirklich großer Kunst von dem Angebot an kulturindustriellen Scharlatanien zu unterscheiden, bestreitet er bei alldem keineswegs. Diese Unreife aber bietet seines Erachtens längst noch keinen Anlass dazu, in Sorge um das hochkulturelle Erbe und die bürgerlich-moralische Großwetterlage nach dem Zensor zu rufen. Im Gegenteil: Will man den Menschen eine wirkliche Chance zur Persönlichkeitsentfaltung geben, so wäre jede Zensur kontraproduktiv. Reifen nämlich können sie, so der zuversichtsgetragene Schlusssatz, ausschließlich in Freiheit.

Ernst Toller, dessen Zeilen die Redaktion der VB aus der Haftanstalt im bayrischen Niederschönenfeld erreichen, empfindet die Zensur nicht als Unwort, auch seiner Ansicht nach kann über die künstlerische und sittliche Qualität eines Dramentextes allerdings nur eine theaterinterne Gerichtsbarkeit befinden. Der Staat macht, so der Vorwurf, seinen Anspruch auf das Zensurmonopol allein aus Gründen des Machterhalts geltend, für eine Einmischung in die Angelegenheiten der Kunst fehlt ihm damit neben der fachlichen vor allem die moralische Legitimation. Die Antwort, mit der Toller auf die Frage nach Zusammensetzung und Urteilspraxis einer zeitgemäßen Zensurbehörde reagiert, entspringt hingegen einem unverkennbar radikaldemokratischen Geist.

Eröffnet hat Toller, der zu den bekanntesten Dramatikern der Weimarer Republik zählen sollte, seine Antwort mit einer Unmutsbekundung: Dass eine Frage wie die nach der Notwendigkeit einer Theaterzensur überhaupt erörtert werden muss, deutet er als Beleg eines immer noch schwach ausgeprägten künstlerischen Instinkts. Bedenklich ist dieses Manko zumal deshalb, weil die Kultur seinem Verständnis nach eine sozial identitätsstiftende Funktion inne hat – sie ist, so die Sprachreglung, die „form- und gestaltgewordene Seele der Gemeinschaft.“ Besiegt werden kann die chronische Unsicherheit, die eine breitere Öffentlichkeit im Umgang mit Kunst und Kultur an den Tag legt, nur mittels langfristiger pädagogischer Strategien. Die Schlüsselrolle dabei fällt einer soliden „sozialistischen Schule“ zu, ein parteipolitisches Attribut, das angesichts der exponierten Rolle, die Toller in den Wochen der Bayrischen Räterepu-

---

282 Es war das Stück „Mutter Landstraße. Das Ende einer Jugend“, dem Reinhardt 1904 zum Durchbruch verholfen hatte. Geschrieben hatte Schmidtbonn (1876 – 1952) es

blik spielte, nicht wirklich überraschen dürfte.<sup>283</sup> Der kardinale Auftrag dieser Schule muss in der „Weckung [eines] künstlerischen Wertungsvermögens“ bestehen. Solange auf dem Gebiet ästhetisch-moralischen Urteilens allerdings noch keine Autonomie erreicht ist, bedarf es einer externen Regulierung.

Eine tragende Rolle bei der Gestaltung dieses Regelwerks schreibt der Autor den Prinzipien der Basisdemokratie auf den Leib. Der entscheidende Schritt besteht für ihn in einer Überführung des Kulturorgans Theater „in den Besitz und die Verwaltung der Gemeinschaft.“ Eine Modellfunktion dafür hat die Organisationsform „gewisse[r] Volksbühnen und proletarische[r] Bühnen“ übernommen. Geleitet werden soll das „Gemeinschaftstheater“ von Räten, deren Zusammensetzung der genrespezifischen Vielseitigkeit der Bühnenkunst Rechnung trägt: Vertreten sein sollen Publikum, Theaterleitung und Autoren gleichermaßen. Sonderlich breit ist das Kompetenzspektrum dieses Gremiums freilich nicht. Seine Hauptaufgabe besteht darin, einer Textvorlage die Bühneneignung zu attestieren oder zu verweigern. Dem Autor selbst bliebe diesem Plan zufolge die rechtliche Möglichkeit, gegen eine etwaige Ablehnung Widerspruch einzulegen. Dem Staat jedoch bestreitet Toller jedes Recht auf Ausübung einer Zensur. Diese Position hat zum ersten einen rein sachlichen Grund. Jede Zensurenentscheidung nämlich, die er, der Staat, fällen würde, trüge, so die Sorge, die Handschrift der Weltanschauung der jeweils regierenden Partei: „Der Reaktionär wird in einem Drama ‚Aufhetzung zum Klassenhass‘ finden, das für den Sozialisten Pathos der Gerechtigkeit hat.“ Zum anderen zieht sie die Konsequenzen aus einer Lehre der Geschichte, der zufolge die Interpretationshoheit über die Kunst jederzeit in das Recht zur Beschneidung ihrer Autonomie umschlagen kann. Für Toller bildet die Selbstorganisation des Theaters einen integralen Bestandteil der neu errungenen „demokratischen Freiheiten“. Dass es die reaktionären politischen Kräfte sind, die die stärkeren Bestrebungen haben, diese Freiheiten wieder zu kassieren, steht für ihn außer Frage.

Ihren gewichtigsten Opponenten hat die Zensur ohne jeden Zweifel in Tucholsky. Er argumentiert systematischer und weitaus leidenschaftlicher als Schmidtbonn und Toller. Die Zensur sei, ganz unabhängig davon, ob sie mit dem kaschierten Anspruch des Machterhalts oder dem selbstbewusst zur Schau gestellten der Sozialpädagogik auftritt, „überflüssig, schädlich und niemals gut durchzuführen.“ Gerecht werde sie nicht mal einem ihrer ureigenen Ansprüche, demjenigen nämlich, alles, „was dem Volkskörper wirklich gefährlich ist“, frühzeitig zu

---

bereits 1901.

erkennen und zu isolieren. An ihrem vorgeblich „volkserzieherischen Zweck“ scheitert sie damit kläglichst. Auch Tucholsky lässt sich bei der Erörterung der Ausgangsfrage stark vom Ideal einer Autonomie des Künstlers und einer hohen ästhetischen Qualität der Kunst leiten. Die Marktorientierung ihrer ausführenden Organe beschreibt er dabei als die eigentliche Schwachstelle der zeitgenössischen Zensur. Die Zensoren beurteilen, so der Vorwurf, „den Künstler nach seinem Publikum“, nach dem Rezeptionspotential seiner Werke, und unterstellen ihm damit, lediglich für eine genau abgezielte Zielgruppe zu schreiben. Die Kunst hätte sie damit einem reinen Zweckgedanken ausgeliefert.

Das Verdikt könnte klarer kaum ausfallen: Für Tucholsky ist die Zensur ästhetisch auf dem qualitativen und politisch auf dem rechten Auge blind. In puncto Ästhetik wird sie, „vor allem in Deutschland“, den kompletten massentauglichen, allerdings hochgradig „giftigen Kitsch“ der kulturindustriellen Produktion passieren lassen, in puncto Politik jedoch „an Toller auslassen, was der besiegte Ludendorff gesündigt hat.“ Schwer durchzuführen aber ist sie vor allem deshalb, weil sich „jeder geistige Areopag [...] bekanntlich nach dem Le Bonschen Gesetz von der Kollektivitätsbildung schnell in eine Skatrunde mittlerer Oberlehrer“ verwandle.<sup>284</sup> Die Einführung einer Zensur wäre „eine abermalige Erweiterung von Machtbefugnissen eines Beamtentums, das längst Selbstzweck geworden ist.“ Was allerdings sehr wohl zensiert werden darf, ist das Produkt einer Industrie, „die mit Kunst nichts zu tun hat“: der Film. 1921 mag diese Invektive gegen die Leinwand noch opportun gewesen sein. Im Laufe der zwanziger Jahre aber wird sie auf immer lauter werdenden Widerspruch stoßen.

### III.3.2 Variationen des Gleichmuts – „Die Volksbühnenbewegung und die junge Generation“

Ernst Toller war es, der seine im Rahmen der Rundfrage der VB zum Reizthema Zensur kurz präsentierten Ansätze einer Reform der Institution Theater in einen direkten Zusammenhang mit den Traditionen von Volksbühne und proletarischem Theater gestellt hatte. Letzteres konnte seiner Jugendlichkeit zum Trotz bereits damals (1921) auf eine äußerst bewegte Geschichte zurückblicken. Unter dem Dach des Bundes für proletarische Kultur hatten Karl Heinz Martin und Rudolf Leonhard 1919 in Berlin die „Tribüne“ mitbegründet. Sie verfiel

---

283 Toller war nach der Ermordung Kurt Eisners am 21. Februar 1919 an die Spitze der bayrischen USPD gerückt. Nachdem die Kommunisten gegen die von ihm am 7. April mit ausgerufenen Erste Münchener Räterepublik geputscht und am 13. die Zweite proklamiert hatten, wurde Toller zum Abschnittskommandanten der Roten Armee degradiert. Anfang Mai nahmen Reichswehr und Freikorpsseinheiten München ein. Toller wurde wegen Hochverrats zu fünf Jahren Festungshaft verurteilt.

284 Gemeint ist mit dem Le Bonschen Gesetz die in „Psychologie der Massen“, dem 1895 erstveröffentlichten Hauptwerk des Mediziners Gustave Le Bon (1841 – 1931), vertretene Position, der zufolge der Einzelne in der Volksmassen seine intellektuelle Autonomie aufgibt und damit für die Botschaften populistischer politischer Führer empfänglicher wird.

sich allerdings schon bald in den zahlreichen Fußfesseln des eigenen hochgesteckten politisch-programmatischen Anspruchdenkens. Im Oktober des Folgejahres gründete Piscator im Gespann mit Hermann Schüller das „Proletarische Theater – Bühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins“.<sup>285</sup> Wie kaum ein Zweiter vertrat Piscator den Ansatz, dass jede dramaturgisch klug durchdachte Bühneninszenierung die revolutionären Energien ihres Publikums freizusetzen in der Lage sei. Auch seine Bühne sollte eine Episode bleiben, sie löste sich auf, nachdem ihr im November 1921 die Spielkonzession nicht mehr verlängert worden war.

Anders als die proletarisch-revolutionäre Theaterästhetik war die Volksbühnenbewegung nicht erst ein Phänomen der Nachkriegszeit. Ihre Geschichte reicht zurück bis 1890. Nach Aufhebung des Sozialistengesetzes kam es in Berlin auf Initiative von Raphael Löwenfeld und Georg Adler zur Gründung der ersten Freien Volksbühne. Sie sollte neue soziale Schichten an das Theater binden und dazu auf unkonventionellere, sich von den erstarrten bürgerlichen Festschauspielen abgrenzende Inszenierungsstile setzen. Zu ihren Markenzeichen gehörte ein steter Wechsel der Spielstätten, einheitliche Kartenpreise und ein epochengeschichtlich durchmisches Repertoire. Schon früh geriet die Volksbühnenbewegung allerdings zwischen die Fronten zweier konträrer Theaterideologien: für Bruno Wille stand der überparteiliche Bildungsauftrag im Vordergrund, für Franz Mehring, seinen Nachfolger an der Spitze des Vereins, die politisch-propagandistische Instrumentalisierbarkeit. 1892 spaltet sich die Wille-Fraktion ab und gründete die Neue Freie Volksbühne, ein Schisma, das man erst in der Nachkriegszeit, unter dem Dach des Verbands der Deutschen Freien Volksbühnenvereine, wieder überwinden sollte.

Was ist der Volksbühne des Jahres 1926 nun vom Nimbus ihrer anfänglichen organisatorischen und inhaltlich-programmatischen Progressivität geblieben? Mit dieser Frage richtete sich *Die Scene*, eine der wichtigsten Theaterzeitschriften der Weimarer Republik<sup>286</sup>, im Sommer an die Vertreter einer Generation von Theaterautoren, die sich in der späten Kaiser- und unmittelbaren Nachkriegszeit einen Namen gemacht hatten, vorwiegend mit Beiträgen zum expressionistischen Drama. Veröffentlicht wurde der Rücklauf in der Juli-Ausgabe unter dem Titel „Die Volksbühnenbewegung und die junge Generation“ (*Die Scene*, Jg. 16, H. 6, Juli 1926, S. 167-169).

Der Redaktion stellt sich die Situation der Volksbühnenbewegung zum Zeitpunkt der Rundfrage wie folgt dar: Auf der Habenseite eine Organisation mit 600.000 Mitgliedern, zwei ei-

---

285 Es verstand sich „als politisch schlagkräftiges, operatives Kampftheater, das Arbeitervertreter in seine Leitung [aufnahm], engen Kontakt zu den Betreibern [hielt] und sein Repertoire entsprechend den Bedürfnissen der Klasse und den konkreten Möglichkeiten der eigenen Arbeits- und Kampfbedingungen“ (Nössig: 126) gestaltete.

286 *Die Scene* erschien zwischen 1911 und 1933 als Monatszeitschrift, zunächst bei Vita Deutsches Verlagshaus (bis 1922), dann bei F.A. Günther & Sohn (bis 1925) und schließlich bei Oesterheld. 1927 erreichte sie eine Auflage von 3000 Exemplaren. Herausgegeben wurde sie von der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. Die *Scene* konnte durch den Buchhandel oder die Post bezogen werden.



gene Theater und drei Wanderbühnen, überdies zahlreiche Staats-, Stadt- und Privattheater, die „die Einnahmen durch Volksbühnengemeinden als ausschlaggebende Etatposten verbuchen müssen“. Mit alldem sei sie, so das Resümee, zu einem „wichtigen Faktor im gegenwärtigen Theaterleben“ geworden. Anlass zur Zuversicht bot offenkundig auch der Blick nach vorne: Die anhaltende Nachfrage nach finanziell erschwinglichen Theaterkarten werde dazu führen, „dass die Volksbühne als Massenorganisation wachsen und als Wirtschaftsbetrieb (ohne Gewinnabsichten natürlich) ihren Besitz vergrößern wird.“ Auf die qualitativen Aspekte dieses Wachstums sollten nun die Teilnehmer der Enquête ihr Augenmerk richten. Prosperität nämlich ist das eine, die Volksbühne aber müsse „mehr sein wollen als eine riesige Organisation, die auf einem äußerlich dauerhaften Fundament aufgebaut ist. *Sie muss in erster Linie eine scharfe Profilierung ihrer Lebenssubstanz anstreben.*“ Hinter der eher unverbindlichen Titelzeile der Enquête verbirgt sich daher nicht zuletzt die Frage, wie die Volksbühne ihren Status als eigenständige Größe innerhalb der Weimar-deutschen Kulturlandschaft bewahren kann. Dass dabei gerade junge Autoren angeschrieben werden, ist kein Zufall, für sie nämlich sei die Volksbühne nicht nur zu einer „Existenzfrage“, sondern, mehr noch, zu einer „Schaffensfrage“ geworden.

Einer, für den Zahlen wie die genannten Schall und Rauch sind, ist Bertolt Brecht, damals gerade Dramaturg an Reinhardts Deutschem Theater und mit den Arbeiten an „Mann ist Mann“ beschäftigt. Alle von der Volksbühnenbewegung aufgegebenen Mitglieder-, Inszenierungs- und Umsatzstatistiken lassen ihn solange unbeeindruckt, wie ihnen ein innovativer stofflicher, dramaturgischer oder inszenatorischer Gegenwert fehlt. Die Volksbühne habe „niemals angefangen. Und sie hätte anfangen müssen. Sie hat nur den alten, überholten Theaterbetrieb auf andere Weise weitergeschleppt [...]“. Solange ihr eine hohe Mitgliederzahl eine positive unternehmerische Bilanz beschert, wird sich daran wenig ändern. Die Kategorien, in denen Brecht zu denken pflegt, sind die einer eher experimentierfreudigen Dramaturgie. Dass er der ihrem Strukturkonservatismus und ihrer materiellen Sättigung wegen kreativitätsgeminderten Volksbühnenbewegung des Jahres 1926 ein nicht mal mehr mittelprächtiges Zeugnis ausstellt, wird daher kaum verwundern. Sie wage nichts und habe keinen Mut, sie sei „nichts weiter als ein nichtsnutziger Verschleiß von Theaterkarten an ihre Mitglieder [...]“. Brecht ist niemand, der sich mit einer rein deskriptiven Kritik bescheiden würde. Seine Vorstellung von einer ernsthaft reformierten Volksbühne sieht im Kern die „Einrichtung eines Theaterlaboratoriums“ vor, eines Raums, in dem die Gesetze und Hierarchien des konventionellen Bühnenbetriebes aufgehoben sind und „in dem Schauspieler, Autoren und Regisseure so arbeiten, wie es ihnen Spaß macht, ohne besondere Absicht.“ Einer interessierten Öffent-

lichkeit sind die Türen jederzeit offen zu halten. Die Resultate einer bestimmten Phase des Experimentierens, die den stärksten Zuspruch des Publikums bekommen, sollen anschließend in den regulären Spielplan aufgenommen werden. Das Theater würde durch einen Schritt wie diesen einen bedeutenden Demokratisierungsschub erfahren.

Eine andere Antwort geht über eine – eingestandenermaßen durchaus originell formulierte – Kritik kaum hinaus: diejenige des oben bereits zitierten Ernst Toller. Seine Zeilen beginnt er mit einer kurzen Reminiszenz an den ursprünglichen künstlerischen und gesellschaftlichen Anspruch der Volksbühne. Abgenommen wurden ihr bei ihrer Gründung zwei Versprechen: Sie sollte die Freiheit der Kunst verteidigen und den nachwachsenden Autorengenerationen ein Forum bieten. Von einer Einlösung dieser Zusagen scheint sie zum Zeitpunkt der Rundfrage entfernter zu sein denn je. Sie sei „verkalkt“, habe den Kontakt zu den jungen Autoren verloren und sei damit drauf und dran, ihre ursprünglichen Ideale aufzugeben. Den Verwaltungsapparat sieht Toller zu allem Überfluss nach und nach in die Hände der politischen Reaktion geraten. Während das französische Urbild mit der historischen Heldentat aufwarten konnte, dem Paris des Jahres 1813 die Freiheit gerettet zu haben, habe sich die Volksbühne in Weimar-Deutschland „eine Nachtzipfelmütze aufgesetzt und einen Vollbart angeklebt und glaubt, sie könnte die Wagnisse und Unbedingtheiten erschlafen.“ Das Rezept, das Toller der Volksbühne gegen ihre chronische Innovationsunwilligkeit ausstellt, trägt die unverkennbare Handschrift des idealistischen Expressionismus der späten Kaiserzeit: Es setzt auf die nachwachsende Autorengeneration, auf ihr Kreativitätspotential und ihre Bereitschaft zum Vatermord. Sichern lässt sich die Zukunft der Volksbühne seiner Ansicht nach nur, „wenn sich die jungen Kräfte organisieren und aktiv werden und versuchen, ihre vergreisten Häupter zum Teufel zu jagen [...]“.

Noch einen Schritt weiter geht Hans José Rehfisch: An der Befindlichkeit der Volksbühnenbewegung hängt, so die Mahnung des ehemaligen Piscator-Mitarbeiters, die Zukunft des Theaters überhaupt – ohne eine programmatisch und personell stabilisierte Volksbühne kein Theater.<sup>287</sup> Rehfischs Auffassung zufolge hat die Volksbühne eine ganz konkrete, moral- und wertevermittelnde Aufgabe: Sie hat sich der „Förderung der Menschlichkeit“ zu widmen. Diese „hohe Mission“ darf sie niemals aus dem Blick verlieren. So vernichtend wie bei Brecht oder Toller fällt ihre Zustandsbeschreibung bei Rehfisch nicht aus. Seiner Beobachtung zufolge hat gerade die jüngere Vergangenheit recht eindrucksvoll bewiesen, dass auch eine Dramatik von hoher ästhetischer und ethischer Qualität vermittelbar ist. Gerade „die dichte-

---

287 Rehfisch (1891 – 1960) hatte Rechtswissenschaft studiert. Nach seiner Promotion 1916 arbeitete er zunächst als Richter und Anwalt. 1923 aber wechselte er in die Leitung von Piscators Central-Theater. Piscator war es auch, der Rehfischs Stück „Wer weint um Juckenack“ 1925 ein Jahr nach der Uraufführung in Leipzig an der Berliner Volksbühne inszenierte und den Namen des Autors damit landesweit bekannt machte.

risch belangvollsten und in ihrer menschlichen Gesinnung saubersten Bühnenwerke aus der jüngeren Generation“ seien vom Volksbühnenpublikum mit Interesse aufgenommen worden. Ein Überlebenselixier für die Volksbühne besteht damit nicht zuletzt in der Verarbeitung zeitgenössischer Themenfelder, ein starker Gegenwartsbezug nämlich garantiert „die Existenz und die Entwicklung des Kulturtheaters überhaupt.“

Vernichtend wiederum fällt das Urteil aus, das Johannes R. Becher über die Volksbühne der mittleren zwanziger Jahre spricht. Sein völlig unbeirrtes Nein zum Status quo ist es, das seine Zeilen mit denen von Brecht und Toller verbindet. Aus dem Rahmen fallen sie im Grunde nur formal.<sup>288</sup> Seine Kritik gründet Becher auf den Fels eines „revolutionären Theater[s]“. Die zeitgenössische Volksbühne sei nichts anderes als ein „Konsumverein für Theaterkarten“. Der Reformvorschlag, den er unterbreitet, erinnert die Volksbühnenbewegung eindringlich an ihr ureigenes Selbstverständnis als Wegbereiterin innovativer dramenpoetischer und inszenierungstechnischer Ideen. Konkret plädiert Becher dafür, nicht mehr „alle möglichen Werke“ in den Spielplan aufzunehmen und stattdessen zum Prinzip der Rekrutierung von Auftragsarbeiten überzugehen. Vor allem junge Autoren sollen gezielt dazu animiert werden, Stücke zu schreiben, die der historisch-programmatischen Identität der Volksbühne auch tatsächlich entsprechen. Schließlich bestelle auch das „Geschäftstheater“ bei Arnold und Bach Jahr für Jahr einen Schwanke.<sup>289</sup> Immerhin bei der Bestückung des Spielplans also schien die kommerzielle Bühne als Vorbild zu taugen.

Absender der letzten Antwort ist Alfred Wolfenstein, auch er ein Vertreter des Expressionismus.<sup>290</sup> Von einer Umsetzung der reformprogrammatischen Konzepte, wie sie Brecht, Toller und Becher formuliert hatten, hätte sich die Volksbühne durchaus innovative Impulse erwarten können. Der Vorschlag, den Wolfenstein unterbreitet, nimmt sich dagegen eher bieder aus. Er teilt die Sorge der Schriftleitung, der zufolge ein Zuwachs an Mitgliedern oder Inszenierungen nicht unbedingt auch einen Zuwachs an Qualität bedeutet – angesichts einer großen Ausdehnung sei „die Gefahr einer Verflachung sehr groß.“ Gefordert wird die Gründung einer die ursprünglichen Ideale reaktivierenden und pflegenden Gemeinschaft „innerhalb der großen Organisation“ Volksbühne. Der Vorschlag für einen konkreten ersten Schritt auf dieser Wegstrecke: „Vielleicht könnte man mit Matineen, die den Vortrag eines Dichters mit einer Szene aus seinem Werk zusammen bringen, den Anfang machen.“

---

<sup>288</sup> Verfasst ist das Schreiben zunächst in der dritten Person, erst im zweiten Teil beginnt die direkte Rede. Über die Gründe dieser Zweiteilung lässt sich nur mutmaßen: Möglicherweise ist die erste Hälfte des publizierten Textes die Zusammenfassung einer ursprünglich viel längeren Antwort.

<sup>289</sup> Gemeint sind Franz Arnold (1878 – 1960) und Ernst Bach (1876 – 1929). Beide begannen ihre Theaterlaufbahn als Schauspieler, Arnold wurde in Berlin bei Arthur Kraußneck ausgebildet, Bach kam 1905 ans Lustspielhaus Berlin, wurde 1906 Regisseur und 1908 Oberregisseur. Die Bekanntschaft mit Arnold geht auf das Jahr 1909 zurück. In den 1920er Jahren schrieben beide jährlich einen Schwanke, den Arnold in Berlin und Bach in München inszenierte.

Was die Redaktion der *Scene* noch nicht geahnt haben dürfte: dass die Volksbühnenbewegung zum Zeitpunkt der Rundfrage vor einer neuerlichen Zäsur stand. Im Folgejahr nämlich sollte ihr Haus am Berliner Bülowplatz den Regievertrag mit Piscator kündigen. Drei Jahre zuvor erst hatte er dort ein Refugium gefunden, nachdem das zusammen mit Rehfisch geleitete Central-Theater der Inflation zum Opfer gefallen war. Der konkrete Anlass für die Entscheidung der Bühnenleitung war eine Inszenierung von Ehm Welks „Gewitter über Gottland“ im März 1927. Die Ursachen freilich lagen weitaus tiefer, erneut ausgebrochen war ein Konflikt, der schon die Mehring- und Wille-Generation entzweit hatte: der zwischen zwei verschiedenen Definitionen des gesellschaftlichen Funktionswerts der Kunst. Mit seinem ganz unverhohlenen Bekenntnis zum Kommunismus hatte Piscator die sozialdemokratische Leitung des Hauses argwöhnisch gemacht und das Volksbühnenpublikum tief gespalten. Nach seiner Entlassung eröffnete er die erste seiner beiden – ebenfalls äußerst kurzlebigen – Piscator-Bühnen am Nollendorfplatz und wagte hier „den entscheidenden Sprung ins Wagnis politisch-gesellschaftlicher Diskussion“ mit dem sich das Theater „noch einmal gegenüber dem enormen Unterhaltungswert von Rundfunk und Film behaupten konnte, der mit einer verharmlosenden Wohlstandsideologie einherging.“ (Hermant/Trommler: 248) Die volksbühnenskeptische Stimmung, wie sie in den Reihen seiner Autorenkollegen vorzuherrschen schien, dürfte ihn in dabei ermutigt haben.

### III.3.3 Kulturapokalyptisches – „Stirbt das Drama?“

Einer elementarerer ästhetischen Thematik hat sich die VZ in ihrer Ausgabe vom Ostersonntag des Jahres 1926 gewidmet. Publiziert wurde an diesem Tag der Rücklauf einer Rundfrage, an der sich eine hochkarätige Auswahl von Theaterautoren, -regisseuren, -kritikern und -schauspielern beteiligt hatte. Der Titel: „Stirbt das Drama?“ (VZ Nr. 159, 2. Beilage, 4. 4. 1926) Hinter einer Frage wie dieser verbarg sich weit mehr als bloßer Sensationalismus. Die Fortschritte, die das beginnende zwanzigste Jahrhundert den Medientechniken Kino und Radio beschert hatte, und der signifikante Bedeutungsaufschwung von Revue und Operette trieben die weitaus traditionsreichere Kulturinstitution Theater in eine akute Legitimationskrise – das technisch hochgerüstete Piscator-Theater allein konnte diese Trend vielleicht vorübergehend entschleunigen, ganz sicher aber nicht dauerhaft aufhalten. Dem Vorwurf der Anachronizität ausgesetzt sah sich zunächst die Tragödie. Gefühlsregungen wie Furcht und Mitleid,

---

290 Wolfenstein (1883 – 1945) gehörte zu den Hauptvertretern der expressionistischen Lyrik. Seit 1924 lebte er in Berlin. Verbunden mit seinem Namen sind Erzählungen und Bühnenstücke wie „Der Narr der Insel“ (1925) und „Bäume in den Himmel“ (1926).

der Effekt der Katharsis, die Einheit von Ort, Zeit und Handlung, das sozialgeschichtlich bemerkenswerte Postulat der Ständeklausel, all diese Kategorien der aristotelischen Tragödien-theorie waren bereits mehrfach, von den Shakespeare-begeisterten Vertretern des Sturm und Drang genauso wie in Naturalismus und Expressionismus, für obsolet und damit nicht mehr bindend erklärt worden. Unter dem Eindruck des Siegeszugs der politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Moderne aber musste auch das Drama als übergeordnete bühnenliterarische Form in die Schusslinie geraten. „Dass unsere Zeit“, so die Redaktion der VZ in ihrer kurzen Vorbemerkung, „keiner Tragik fähig ist“, sei eine alte Behauptung, neu dagegen sei die Anklage, „dass das Drama selbst sich als Kunstform überlebt habe.“ Die mehrheitlich bildungsbürgerliche Leserschaft der VZ dürfte eine Rundfrage mit einem derart prinzipiellen Zungenschlag goutiert haben. Der polarisierende Effekt, wie er sich im Falle der Erörterungen der Gefährdung der kulturellen Substanz durch den Sport zwei Jahre später einstellen sollte, blieb hier noch aus – natürlich verneint die Mehrzahl der Rundbefragten die Ausgangsfrage vehement.

Leopold Jessner macht dabei den Anfang. Die Prophetie vom bevorstehenden Ende des Dramas ist ihm zu vertraut, als dass er sie für mehr als pure „Schwarzseherei“ halten könnte. Dass er sich in seiner damaligen Funktion als Intendant eines der führenden Häuser der Republik für jeden Imageverlust des Theaters durchaus aber auch verantwortlich fühlt, zeigt seine kurze historische Reminiszenz an Friedrich Ludwig Schröder. Schröder hatte in seiner Zeit als Leiter des Hamburger Theaters in den Jahren 1771 bis 1780 in gleich mehrfacher Hinsicht Pionierarbeit geleistet: Er stritt für die vor allem aus formalen Gründen zunächst nur schwer vermittelbaren Stücke des Sturm und Drang und erschloss der deutschsprachigen Bühne die Dramen William Shakespeares. Mit seiner an den Prinzipien von Wahrheit und Natürlichkeit orientierten Schauspieldidaktik legte er die Grundlagen der Theaterpraxis der bürgerlichen Aufklärung und avancierte im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu einer der überragenden Gestalten der Erneuerung von Bühnenrepertoire und Schauspielkunst. Trotzdem sah auch er sich mit dem Vorwurf konfrontiert, „er vergrößere das Chaos des Theaters.“<sup>291</sup> Auf die theatergeschichtlichen Leistungen dieses Wahlverwandten allein stützt sich Jessners Zukunftsoptimismus nicht, auch der Intendant des Hauses am Berliner Gendarmenmarkt setzt sein Vertrauen in eine oben bereits angesprochene Konstante der menschlichen Mentalitätsgeschichte: in den „Urtrieb zum Theater, der dem Menschen seit mehr als zweitausend Jahren eingewurzelt“ zu sein scheint. Wenn nun „die Bemühung um seine Vervollkommenung leidenschaftlich betrieben“ wird, hat das Theater den Bedeutungszuwachs von Kino, Rundfunk und „alle[n]

Erfindungen, die vielleicht noch im Schoße der Natur ruhen“, nicht ernsthaft zu fürchten. Ein Anhänger kulturkonservativer Allmachtsphantasien ist Jessner nicht, ein paritätisches Nebeneinander mehrerer Kommunikationsmedien kann er sich durchaus vorstellen. Mehr noch: Er glaubt an die Generalisierbarkeit eines elementaren Gesetzes von Wirtschaft und Handel, dem zufolge Konkurrenz das Geschäft nicht verderbe, sondern belebe. Wie produktiv die Rivalität zwischen alten und neuen Kulturtechniken sein kann, hat die jüngere Geschichte der bildenden Kunst gezeigt. So wie die Photographie „die Kunst des Malens“ belebt habe, so werden die neuen Medientechniken von Kinematographie und Hörfunk, die vermeintlich vatermörderische Nachkommenschaft der Bühnenkunst, das „wahre Theater erst zu seiner reinen Mission kommen lassen.“

Eine Wiederbelebung der Massentheateridee wünscht sich Lucie Höflich, seit 1903 am Deutschen Theater engagiert und noch stark von der Zusammenarbeit mit Reinhardt geprägt. Höflichs Antwort bewegt sich in der Sphäre eines appellativen Idealismus. Die Vorstellung, dass das Drama im Sterben liege, hält sie, die seit 1919 auch regelmäßig vor der Kamera stand, für „ungeheuerlich“. Dramen sind ihrer Ansicht nach „Schätze“, die man nicht einfach wegwerfe. Gerade „der breiten Masse des Volkes“ solle man die „Möglichkeit [geben], wieder ins Theater zu gehen“. Ob der Adressat dieser Bitte eher in den Ressorts von Regie und Dramaturgie, in den Reihen der zeitgenössischen Autoren oder aber in denen der Verantwortlichen der theaterinternen Preispolitik zu suchen ist, bleibt offen. Auch Höflich aber meint um die immerwährende Sehnsucht des Publikums zu wissen, „mit Andacht und Freude im Theater sitzen zu können.“

Victor Barnowsky hat seinem Antwortschreiben eine eher geschichtsphilosophische Note verpasst. Wie Jessner vertritt er die Zunft der Theaterleiter und -regisseure<sup>292</sup>, wie sein Kollege vom Preußischen Staatstheater verknüpft er in seiner Reflexion über die Überlebenschancen des Dramas bühnengeschichtliche mit anthropologischen Aspekten. Für Barnowsky sind Genie und geschichtlicher Progress die beiden Zauberworte, mit denen die Regeneration des Dramas gelingen kann. Alle Tragödien und Komödien von Weltgeltung verdanken ihre herausragende Bedeutung seiner Ansicht nach zwei Umständen: einer konfliktreichen, hochdramatischen Konstellation des historisch konkreten Kontextes ihrer Entstehung und dem Auftritt eines die geschichtliche Realität in einem übergeschichtlichen Mythos reflektierenden

---

291 Der Hamburger Bühne stand Schröder (1744 – 1816) noch ein zweites Mal vor, von 1786 bis 1798. Nennenswerte Akzente hatte er allerdings nur während der ersten Amtszeit gesetzt.

292 Auch Barnowsky (1875 – 1952) war zum Zeitpunkt der Rundfrage längst eine feste Größe des deutschen Theaters. Das Berliner Bühnenleben prägte er bereits zur Kaiserzeit. Zwischen 1905 und 1913 leitete er als Nachfolge Max Reinhardts das Kleine Theater unter den Linden. Auf sich aufmerksam gemacht hatte er dort vor allem mit



Genies. Natürlich können beide, so die Kernbotschaft, auch zukünftig zusammenfallen. Für Barnowsky ist das Genie damit kein längst versiegeltes Segment des Spektrums künstlerischer Selbstentwürfe, sondern eine auch weiterhin durchaus mögliche Erscheinungsform eines kulturell produktiven Individuums. Wer auf seinen Auftritt wartet, braucht freilich einen sehr langen Atem. Die Geschichte der Bühnenliteratur nämlich unterliegt aus Barnowskys Perspektive einem zyklischen Bewegungsgesetz. Die von stofflicher Belanglosigkeit und ästhetischem Mittelmaß geprägten Kapitel übertreffen die von genialer Hand verfassten dabei um Längen. Ein Grund zur Resignation ist diese Asymmetrie keineswegs: „So pessimistisch wir auch von dem vergeblichen Warten auf den dramatischen Messias geworden sein müssen – warum sollte nicht“, so die rhetorische Frage, „ein dichterisches Genie einen der zeitlosen tragischen Konflikte in neuerer Abwandlung erleben und auch gestalten können?“

Barnowsky ist Realist genug, um zu wissen, dass zwischen den „dramatischen Oasen“ stets zahlreiche weitläufige „Wüsten Sandes“ liegen, er ist aber auch Mechanist genug, um unterstellen zu können, dass „das Gesetz der Erneuerung“ für das Drama genauso gilt wie für alle „anderen Äußerungen des menschlichen Lebens.“ Von entscheidender Bedeutung ist die Anwendbarkeit dieses Gesetzes vor allem für die Gestaltung des dramatischen Konflikts, der eigentlichen Herausforderung jedes Bühnenliteraten. Der Konflikt bildet den festen, zentripetalen Kern, um den herum der Autor das erratische Gestein von Figuren, Dialogen und Handlungsmomenten zu ordnen hat. Der Bestand an dramatischen Konflikten selbst ist ausgenommen überschaubar, selbst die „Erschütterungen“ der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit, zu denen der Weltkrieg genauso gezählt wird wie die Auswirkungen von Amerikanismus oder Bolschewismus, bilden nur ein Arsenal altbekannter Konflikte. Den immer wieder geäußerten Verdacht aber, dass „die wenigen Grundkonflikte des Dramas im Laufe der Zeiten sich zwangsläufig erschöpft haben“, teilt Barnowsky nicht. Er vertraut auf die Innovationskraft des Genies, sie allein kann der „dramatischen Auszehrung [...] neue Wege und Ziele“ weisen. Dieses Genie werde auftreten und das neue Drama schaffen, und sei es erst in 150 Jahren.

Kein Teilnehmer, der so knapp und dabei so eindringlich und selbstbewusst zum Generalangriff auf den kompletten kulturellen Traditionsballast bläst wie Brecht. Natürlich ist der lakonische Tonfall auch hier Programm. Brecht hält den Zeitpunkt für eine radikale Entrümpelung von Spielplan und Inszenierungsästhetik für längst gekommen, ganz unabhängig davon, wie hoch im Kurs die davon betroffenen Autorennamen, Dramenformen, ideellen Überbauten oder Bühnenstile bis dato auch gestanden haben mögen. Dafür, dass dem Drama eine wirkli-

---

der Inszenierung zeitgenössischer Stücke. Anschließend übernahm er von Otto Brahm das Lessing-Theater. Bis zu seiner Emigration fungiert er als Intendant des Theaters in der Königgrätzer Straße und des Theaters am Schiffbauerdamm.

che Renaissance versagt bleibt, macht Brecht vor allem die prävalente kulturkonservative Spielplanpolitik verantwortlich: „Zeiten, die sich mit [...] ‚Kunstformen‘ (aus wieder anderen Zeiten) herumschleppen, können weder ein Drama noch sonst etwas Künstlerisches zuwege bringen.“ In Brechts Theaterkosmos wiegt das Material des Dramentextes schwerer als dessen Aura. Der Träger des Kleist-Preises von 1922 moniert die defensive Haltung seiner Zeitgenossenschaft den Beständen der Theatertradition gegenüber deshalb so lautstark, weil sie seiner Ansicht nach die Erwartungshaltung der Publikumsmehrheit verhöhnt. Er ist der tiefen Überzeugung, dass zumal seine Generation – eine Generation, deren erste Begegnung mit der Geschichte auf dem wenig eleganten Parkett des Weltkriegs stattfand – „viel gesunden Appetit auf Theater“ habe. Mit „so billige[m] und gestammelte[m] Zeug wie diese[m] Gipsrelief ‚Herodes und Mariamne‘“<sup>293</sup> wird sich dieses kulinarische Verlangen jedoch kaum wirklich stillen lassen können. Trotzdem bleibt Brecht zuversichtlich, dass auch der Historismus des Spielplans seinen Zenit überschreiten wird. Dass „Leute jüngeren Datums sich das ganze Theater überhaupt wegnehmen oder vereckeln lassen“, hält er jedenfalls für äußerst unwahrscheinlich.

Auch Jakob Wassermann hat eher die großen Linien der Kulturgeschichte vor Augen. Mit Bezug auf die Ausgangsfrage übt er sich zunächst in Mentalitätskritik und beanstandet das „Schwelgen in allerhand Untergangsgelüsten und Zusammenbruchsfatalismus“, eine Unart, die fast zu einem Volkssport geworden sei. Vor allem aber droht das ewige „Kassandrageschrei“ diejenigen zu lähmen, die längst im Begriff sind, „geistige und seelenhafte Gebilde zu erzeugen“. Andererseits gibt es, in den Reihen sowohl der Produzenten als auch der Rezipienten, eine Kraft, die sich durch Schreie wie diese nicht wirklich irritieren lässt: Bei den Künstlern ist es das Genie, beim Publikum der „heilige Hunger“ nach bedeutender Theaterkunst. Das Drama werde, so Wassermanns Prophetie,

„solange lebendig sein, als es Genien gibt, die sich in ihm verkündigen, Talente, die sich in ihm ausdrücken und seiner Form bedürfen. Der Müdigkeit gewisser Schichten wirkt immer die Frische anderer entgegen, [...] der Sättigkeit, Übersättigung der Allesschlucker und Nichtsverdau-er immer noch der heilige Hunger einer namenlosen Menge [...].“

Dass die „allgemeinen Lebens-Bildungs-Geistes-Umgangsformen“ [sic!] auch von den Erscheinungsformen der Ästhetik ihren Tribut fordern, ist Wassermann natürlich vollauf bewusst. Mit dem Resultat dieser Einflussnahme der Lebenswelt auf die Kunst geht er trotzdem hart ins Gericht: Generiert hat sie nichts außer „Hypertrophien, Verzerrungen [und] krankhafte[n] Neubildungen“. Für diesen am kulturellen Erbe betriebenen Raubbau sei das gegenwärt-

---

293 Brecht hatte die Premiere der Hebbel-Tragödie am Staatlichen Schauspielhaus am 26. März, eine Woche vor der Publikation seiner Antwort also, besucht. Jessner führte

tige Geschlecht blind, es vergesse, wie schon manches andere vor ihm, „in der fanatischen Beschäftigung mit sich selbst“, dass nach ihm auch noch andere leben werden. Auch Wassermann setzt seine Hoffnungen letztlich auf einen säkularen Messias, dem es gelingt, den „Trümmerhaufen“ der Gegenwartskunst in die „Baustätte“ einer völlig neuen Kulturlandschaft zu verwandeln.

Heinrich XLV. Erbprinz Reuß beschränkt sich in seinen Zeilen nicht auf die Reflexion über die Zukunftschancen speziell des Dramas, sondern widmet sich dem Theater ganz generell. Anverwandelt zu haben scheint er sich dabei den Leib-Seele-Dualismus einer platonisch-christlich geprägten Ideengeschichte. Den historischen „Erscheinungsformen“ des Theaters steht das emotionale, suggestive Spiel von Mimik, Gestik und Wort gegenüber; erstere sind sterblich wie der Körper des Menschen, letzteres hingegen ist so unsterblich wie seine Seele. „Die Suggestion der Bühne“ sei „begründet auf der Übertragung von Leidenschaften und Heiterkeiten durch reizsame Menschen [...], begründet also auf der magischen Wirkung von Wort und Satz und Widerrede und Schrei und Schweigen [...], sie ist naturbedingt und darum unsterblich.“ Die Frage nach Vergänglichkeit und Untergang stellt sich also nur im Zusammenhang mit einer kulturgeschichtlichen Bewertung des zeitgenössischen Theaters. Reuß richtet seine Aufmerksamkeit dabei vor allem auf die Guckkastenbühne. Gegenüber der visuellen Geschwindigkeit des Films, der neongrellen Farbigkeit der Revue oder der Massensuggestivität der Sportwettkämpfe hat sie das Theater in eine beinahe hoffnungslos isolierte Position abgedrängt. Aufgrund ihrer „Starrheit“ ist sie zu einer Chiffre der Anachronizität geworden.

Dass eine Schließung aller Guckkastenbühnen der Republik das Legitimationsproblem des Theaters nicht über Nacht entschärfen würde, weiß Reuß natürlich genau. Der zweite Teil seiner Antwort verdeutlicht das Dilemma, in dem er steckt – ein Dilemma, wie es Jessner und Barnowsky genauso kennen. Geleugnet wird die Krise des Theaters und damit der eigenen beruflichen Alltagswelt in keiner der Repliken, mit etwas anderem als einem klaren Nein kann allerdings keiner der Rundbefragten die Ausgangsfrage parieren. Reuß selbst kommt über eine Zustandsbeschreibung kaum hinaus, stattdessen taxiert er die Reform- und Rettungsversuche seiner Kollegen in den Leitungsgremien anderer Weimar-deutscher Theaterhäuser. Reagiert haben viele auf die Erfolge von Lichtspiel- und Revuethater mit der systematischen Adaption ihrer spezifischen stilistischen Möglichkeiten, mit einer Umrüstung der Repertoirestücke in „dramatische Revuen“ etwa oder mit einem Ausbau der Theater „zur Arena“. Auch wenn er für die Unsicherheit, die den eher traditionsfixierten Teil des Theater-

---

Regie, Kortner spiele den Herodes, Helene Weigel die Salome. Vgl. Hecht: 203.

publikums angesichts einer solchen Flucht nach vorne befallen hat, Verständnis zeigt, sieht er im Festhalten am „Ornamentalen“, „Spielerischen“ und „Konventionellen“ ein Zeichen von Trotz – „das Motorische der Zeit“ erfasse man damit nicht. Am Ende bleibt Reuß die Hoffnung, dass auch die Auswürfe der Kulturindustrie dem ehernen dialektischen Gesetz von Aufstieg, Blüte und Verfall unterliegen. Auch Sportwettkampf, Revue und Rundfunk könnten „sich ablagern, wie es das Kino getan, oder sie werden sterben.“ Anders dagegen Theater und Drama: Sie können nur wachsen, „aber nicht untergehen.“

Das entscheidende Stichwort auch der Antwort Fritz von Unruhs ist der „menschliche[] Genius“. Das Vertrauen auf seine geschichtlich bruchlose Präsenz ist es, aus dem der Autor die Unsterblichkeit des Theaters ableitet. Von Unruh, in dem der Expressionismus einen seiner talentiertesten Dramatiker gefunden hatte, unterscheidet zwischen der Institution Theater und seiner übergeschichtlichen Idee. Seiner psychischen Bestimmung nach ist es „[ein] Spiegel der Zeit“, der vom Sensationalismus in Kino oder Revue vielleicht vorübergehend verhängt, ganz sicher aber niemals irreparabel zerschlagen werden kann. Anders als bei Barnowsky ist das Genie hier keine sich lediglich im Abstand von Jahrhunderten ereignende Epiphanie, auftreten kann es vielmehr in jeder Künstlergeneration: „Zu allen Zeiten gab es Krisen des Theaters, zu keiner Zeit aber Krisen des menschlichen Genius.“ Talente gibt es genug, das Genie muss freilich immer zunächst noch Gestalt gewinnen. Dann aber wird es jede Bühne erobern können. In den mittleren 1920ern Jahren allerdings scheint ihm diese Selbstorganisation nicht gelingen zu wollen. Von Unruh deutet die sich daraus ergebende augenscheinliche Regression der künstlerischen Produktivität als Phase der notwendigen Revitalisierung: „Gott sei Dank, dass die Volkskraft Ruhe braucht und in die Tiefe greift, ehe sie ihre Früchte zeigt.“ Auch in solchen Zeiten wird das Drama aber nicht einfach sterben, es speist sich aus der Geschichte, es wird alle Krisen des Theaters überleben, „denn es lebt in der Gegenwart in jedem Augenblick.“ Über die vermeintliche Krise der Gegenwart wird man „dereinst lächeln“. Seine „felsenfeste Überzeugung“ sei es, dass sich in irgendeiner Schublade oder irgendeinem Nachlass alsbald ein neuer Woyzeck finden wird.

Auch Fritz Kortner glaubt an die allgemeine Gültigkeit eines Gesetzes des ewigen Auf und Ab. Seinem Eindruck nach hat sich die Situation des Theaters in der kurzen Zeitspanne zwischen Eintreffen und Beantwortung der Rundfrage schon wieder deutlich entspannt, diejenige des Boxsports hingegen verschlechtert. Das Symptom eines von kulturkonservativer Seite forcierten Rollbacks sollte man darin indes noch nicht erkennen, „auch Kino, Radio, Boxen und besonders das Etcetera werden [nämlich] weiterleben.“

Dass sich der „unentwegt totgesagt[e]“ Patient Theater längst wieder erholt hat, ist auch der Eindruck Rudolf Forsters. Als Bühnendarsteller kann er sich wie Kortner in seinem Urteil natürlich auf die direkte Resonanz des Publikums auf seine schauspielerische Leistung berufen. Auch Forster aber wagt einen kurzen Ausflug in die Anthropologie. Was die Menschen seiner Ansicht nach jederzeit, ganz unabhängig vom individuellen geschichtlichen Erfahrungshorizont, wollen, das ist: erschüttert sein und lachen. Daher sein Glaube an die Unsterblichkeit des Theaters „mit all seinem Drum und Dran im heutigen und vergangenen Sinn“.

Eine Brücke zurück bis in die Tage des Aristoteles' schlägt Arnold Bronnen. Gewidmet hat er sich der Gegenwartsrelevanz der über annähernd zweieinhalb Jahrtausende verbindlichen produktions- und rezeptionsästhetischen Eckpunkte der antiken Tragödie: dem Konflikt und den vom Publikum erwarteten Gefühlsleistungen von Furcht und Mitleid. Was die Zukunft des Dramas anbelangt, ist er völlig unbesorgt. Die Grundform des Theaters sei das Leben des Menschen, und dieses Leben stehe für „Nähe, Ausstrahlung [und] Lebendigkeit“. Solange es Menschen gibt, deren authentisches Schicksal und Seelenleben die Bühne mit Stoffen versorgt, gibt es also keinerlei Veranlassung dazu, dem Drama die Totenglocke zu läuten. In eine Legitimationskrise würde das Theater erst dann geraten, wenn der Mensch sein Wesen verlöre.

Dieser Reminiszenz an die menschliche Konditionierung des Theaters folgt eine pointierte Fundamentalkritik der aristotelischen Tragödientheorie. In den Mittelpunkt gerückt hat Bronnen, der Brecht-Freund und Verfasser des Stücks „Vatermord“, die Frage nach einer Möglichkeit der Generierung von Tragizität. Seine Antwort dürfte manchen Klassikfreund pikiert haben: „Die Fähigkeit zur Tragik ist [...] völlig identisch mit meiner Fähigkeit, dass es in Salzwedel regnet.“ Eine ähnlich unzeitgemäße Haltung wird sich auch das Bühnenpublikum vorhalten lassen müssen, wenn es sich – Bronnen bleibt hier zunächst im Bild – darüber echauffiert, wenn es denn in der Altmark tatsächlich regnet, mit anderen Worten: wenn es sich vom Besuch einer Tragödieninszenierung in bester antiker Tradition einen Katharsis-Effekt erhofft. Die „Erschütterer“ also, „die sich etwa zwischen acht und zehn Uhr vornehmen, erschüttert werden zu wollen“, werden ihr Glück in den Theatern des 20. Jahrhunderts nicht mehr finden – Forster hatte noch das genaue Gegenteil behauptet. Für die „Erfüllung atavistischer Wünsche“ sollte die Gegenwartsdramatik nach Bronnens Ansicht eigentlich nicht mehr bereit stehen. Sie hat sich auf ihre Zeitgenossenschaft einzustellen, deshalb wird sie überleben.

Auch Klabund geht die Ausgangsfrage eher grundsätzlich an. Sein Beitrag konzentriert sich allerdings weniger auf die poetologischen und stärker auf die soziologischen Aspekte der Kri-

se des zeitgenössischen Theaters. Klabunds Gedanken kreisen zunächst um das Stichwort „Gemeinschaft“. Ein Blick in die Geschichtsbücher lehrt ihn, dass die dramatische Kunstform eine Hochkonjunktur vor allem dann erlebte, wenn der jeweilige historische Kontext über eine geschlossene politische, gesellschaftliche oder kulturelle Identität verfügte. Ihren Erfolg verdanken „das große englische Drama“ der kohärenten Gesellschaft des elisabethanischen Zeitalters, die attische Tragödie dem Selbstbewusstsein der griechischen Demokratie und das Mysterienspiel „der katholischen Gemeinschaft des deutschen Mittelalters“. Dagegen nimmt sich die deutsche Gesellschaft der 1920er Jahre auffallend kraft- und orientierungslos aus: „Es gibt“, so Klabunds Lamento, „keine Gemeinschaft mehr in Deutschland, nur eine Allgemeinheit.“ Bis in die Tage des Weltkriegs verstand sich der „bürgerlich gebildete[] Mittelstand“ als „Träger des Theatergedankens“, diesen Stand aber haben „Krieg, [die] so genannte Revolution, Inflation und Deflation“ endgültig „zerschlagen, zerschmettert und atomisiert.“ Für kurze Zeit schien es so, als würde ausgerechnet das seinem Selbstverständnis nach dezidiert antibürgerliche Theater des Expressionismus die über Jahrzehnte vom nunmehr zerfallenden bürgerlichen Bildungskanon geleistete Aufgabe einer kulturellen Identitätsstiftung übernehmen. Dem Expressionismus nämlich sei es gelungen, „noch einmal für ganz kurze Zeit ein Gemeinschaftsgefühl im Theater“ herzustellen.<sup>294</sup> Wie seinem eigentlichen Feindbild, der wilhelminischen Bourgeoisie, verpasste die Entwicklung der Nachkriegszeit allerdings auch ihm bald den Stempel der Geschichtlichkeit.

Den Mittelteil seiner Replik hat Klabund zu einem scharfsinnigen, gleichfalls soziologisch akzentuierten Kurzportrait des Gegenwartstheaters verdichtet. Nachdem also der bürgerliche Mittelstand verfallen sei, hat die Gesellschaft ihr kulturell integratives Zentrum verloren. Die nunmehr frei flottierenden Sozialmilieus begannen schnell, ihre eigenen Rezeptionsgewohnheiten und -präferenzen zu entwickeln. Entstanden ist in der Frühphase der Weimarer Republik eine sowohl programmatisch als auch institutionell völlig dezentrale Kulturlandschaft: Das „revolutionäre Proletariat“ suchte die Nähe des Proletkults, „die bildungsbeflissene Arbeiterschaft, Kleinbürgertum und versprengte Reste des ehemaligen Mittelstandes“ frequentierten die Volksbühne, das Amüsierpublikum erfand die Revue, die Völkischen warben für ein Nationaltheater oder fanden „beim christlichnationalen Bühnenvolksbund Unterschlupf“, die „kleine Schar Intellektueller“ schließlich suchte „durch Dornestrüpp den Weg des neuen Dramas“. Da die soziale Desintegration bald auch die Provinz erfasst hat, ist diese Pluralisierung des Geschmacks keinesfalls ein Phänomen der Metropolen allein. In Deutschland, so Klabunds Bilanz, gebe es mittlerweile „ein halbes Dutzend etwa gleichstarker divergierender

---

<sup>294</sup> Diese Gemeinschaft sei allerdings, so die einschränkende Anmerkung, schon bedeutend kleiner gewesen als die bürgerliche, wie sie noch Hauptmann, Sudermann und



Tendenzen“. Was das für die Rezipientenseite bedeutet, liegt auf der Hand: Es gebe kein einheitliches Publikum mehr, sondern nur noch „*Publikümmen*“. Innerhalb einer gesamtgesellschaftlichen Konstellation wie dieser wäre jeder Versuch einer Wiederbelebung des klassischen Dramas natürlich ein beinahe hoffnungsloses Unterfangen.

Auf die Rolle eines schwarzmalerschen, allwissenden, letztlich aber völlig ratlosen Feuilletonsoziologen lässt sich Klabund bei alledem nicht festlegen. Zwei Bühnenstücke nennt er, die es seiner Ansicht nach verstanden haben, alle Schichten gleichermaßen zu begeistern, wenn auch eher „zufällig“: Shaws „Die heilige Johanna“, in Deutschland zu ersten Mal aufgeführt im Oktober 1924, sowie der eigene Titel „Der Kreidekreis“, uraufgeführt am Neujahrstag 1925.<sup>295</sup> Auch der Blick über den Tellerrand des Weimar-deutschen Theaters hinaus lehrt, dass das Drama längs noch nicht im Sterben liegt – in England schare sich eine immer noch intakte Gesellschaft um die Stücke eines William Somerset Maugham, und von Russland könne man lernen, wie sich ein „radikales Publikum“ ein „radikales Theater“ geschaffen hat. Der konkrete Vorschlag an die Adresse des Deutschen Theaters zu Berlin: die Kammerspiele in eine Experimentierbühne umzurüsten.<sup>296</sup> Mit einer Anregung wie dieser hat Klabund einen keineswegs selbstverständlichen Spagat geschafft. Einerseits hat er dazu aufgerufen, den soziokulturellen Pluralismus als Realität zu akzeptieren – man könne, so die Faustformel, die Anhänger des völkischen Theaters nicht zu Brecht und Bronnen zwingen. Wo es darum ging, die vermeintliche oder tatsächliche Theaterkrise zu lösen, hat er sich andererseits nicht mit dem laxen Hinweis auf die Unsterblichkeit der menschlichen Genialität begnügt. Stutzig machen wird zumindest für einen Augenblick sein Schlussplädoyer: Wer als Vertreter der nachwachsenden Autorengeneration für ein neues Theater sei, der müsse vor allem „für eine neue religiöse oder soziale Gemeinschaftsform sein“, nur sie werde das neue Drama gebären. Ideologisch genauer definiert wird diese Gemeinschaft nicht. Allein dass es Klabund nicht um die Restauration des Weltbilds eines nostalgischen Bürgertums ging, darf als sicher gelten.

Im Mittelpunkt der Antwort Berthold Viertel steht eine Würdigung des gesprochenen Wortes.<sup>297</sup> Als urwüchsiger Träger und Mittler der Idee ist es das eigentliche Lebenselixier des Theaters, ihm verdankt das Drama in Zeiten des medientechnologischen Pluralismus und des

---

Ludwig Fulda „aus sich heraus für sich“ zu schaffen verstanden hatten.

295 Eine Arbeit, die Brecht zu seinem in der Emigration entstandenen Stück „Der kaukasische Kreidekreis“ inspirieren sollte.

296 Klabund ist sich sicher, dass die ganzen „Kammerspielereien“ ihren Zenit längst überschritten haben. Einrichten sollte das Deutsche Theater stattdessen ein „Premierrtheater“, das jeden Samstag mit einem neuen Stück eines jungen Autors aufwarten müsste. Auf diesem Weg würde man der jungen Schriftstellergeneration genauso helfen wie einem innovationshungrigen Publikum.

297 Viertel (1885 – 1953) brillierte in fast allen Rollen, die das Kultur- und Theatergewerbe zu vergeben hatte: als Lyriker, Essayist und Romancier genauso wie als Schauspieler, Kabarettist und Bühnenkritiker. Ab 1911 arbeitete er als Dramaturg an der Wiener Volksbühne, zwischen 1919 und 1922 als Regisseur am Dresdner Staatstheater und anschließend am Deutschen Theater in Berlin. 1923 gründete er mit „Die Truppe“ ein eigenes Ensemble. Vor dem Ersten Weltkrieg schrieb er für Kraus' Fackel, danach als Feuilletonchef für das Prager Tageblatt.

verschärften kulturindustriellen Wettbewerbs seine Individualität und Resistenz. Zwei Grundeinheiten der menschlichen Physikalität sind es, aus denen Viertel das Wesen des Theaters ableitet: aus Körper und Stimme und damit aus einem System kreatürlicher Medien, dem kein Großaufgebot an technischem Gerät oder ausladendem Dekor jemals beikommen kann. Das Theater sei der Kampfschauplatz und Kommunikator „der leitenden Ideen“ einer Epoche. Ohne die Sprache, ohne den „Wort-Dichter“, den „Wort-Verkünder“ oder den „Wort-Spieler“ könnte es dieser Rolle schlichtweg nicht gerecht werden. Eine echte Bedrohung stellen Film und Revue für die Substanz des Sprechtheaters also gar nicht dar, „sie begrenzen es nur.“ Sie drängen es zurück auf seine Kernkompetenzen, dort kann es „neu keimen“. Wirklich gefährlich werden kann dem Theater lediglich ein ihm gegenüber indifferent gewordenes Publikum, untergehen könnte es „in der Anschauung der Menschen.“ Genau dort wird es aber auch „immer wieder seine Auferstehung“ erleben. Dass sich das Publikum allerdings dauerhaft von ihm abwendet, hält Viertel für schlichtweg unmöglich.

Spätestens dieser Ausflug in die spekulative Psychologie belegt, dass auch ihm ein berufsbedingter Optimismus die Feder führt, ein Optimismus, wie man ihn bereits von Barnowsky oder von Unruh kennt. Und tatsächlich ist sich auch Viertel sicher, dass die „Theaterleidenschaft“ nicht erlöschen werde, dass sich die „produktiven Begabungen“ nicht von etwaigen Kassenerfolgen der Boulevardbühnen irritieren lassen und dass „Zeit und Volk“ das lebendige Wort schon von Natur aus einfach nicht entbehren können.<sup>298</sup> Man meint Schopenhauer herauszuhören, wenn der Replikant den „Lebenswillen“ beschwört, den Bürgen dafür, dass das Theater seine Seele niemals verkauft, nicht während seiner inneren Reform, aber auch nicht in Situationen einer äußeren Anfechtung. Bei der Beantwortung der Ausgangsfrage nimmt Viertel die selbsternannten „Erneuerer, [die] Revolutionäre und Reformatoren“ des Theaters ins Visier. Der Vorwurf: die „Untergangshypothese“ gezielt zu forcieren und „als Reklamemittel und Geschäftstrick“ zu missbrauchen und sich selbst damit „den partikularistischen Zwecken im verschärften Klassenkampf zwischen den Theaterunternehmern und den Theaterproduzenten“ unterzuordnen.

Die sicher schärfste Kritik an der Zunft der Bühnenautoren äußert Ludwig Berger.<sup>299</sup> Es ist die manierierte und notorisch antibürgerliche Attitüde vieler seiner Autorenkollegen, der Berger die allenthalben beklagte Entfremdung zwischen Bühnen- und Zuschauersphäre anlastet. Es sei, so sein Eintrag ins Stammbuch der Schriftstellerkaste,

---

298 Viertel vergleicht dieses lebendige Wort mit einem Körper, in dem „der zeitliche und der überzeitliche Gedanke“ ausgetragen werden.

299 Berger (1892 - 1969) begann 1916 als Regisseur in Mainz, inszenierte später an der Berliner Volksbühne und am Deutschen Theater, in den Jahren zwischen 1920 und 1925 schließlich unter Jessner am Staatstheater.

„verhältnismäßig leicht, etwas ‚gegen das Publikum‘ zu schreiben (jeder Dilettant gefiel sich eine Zeitlang in der aggressiven Verachtung des ‚Bürgers‘) und sich dann als verkannter ‚Vorkämpfer‘ vorzukommen. Viel leichter, als ein handwerklich anständiges Stück zu schreiben. Der Bauchtritt ist noch lange keine Kunst.“

Bergers Ansicht nach hängt das Überleben des Theaters ganz wesentlich von der Wahrung des inneren Gleichgewichts zwischen Darsteller, Werk und „Hörerschaft“ ab, der Sender allein kann wenig ausrichten, auch der Empfänger müsse vorhanden sein. Genau der aber kündigt den Musen Melpomene und Thalia zum damaligen Zeitpunkt nach und nach die Treue und wendet sich stattdessen den neuen elektronischen Medien zu. Derart differenziert wie Klabund, dem zufolge es die soziologisch erklärbaren Zentrifugalkräfte innerhalb der Rezipientenschaft seien, die das Drama klassischen Zuschnitts um seine Wirkungsmöglichkeit brächten, argumentiert Berger nicht. Das schmale Publikumssegment, das dem Theater im noch geblieben ist, stempelt er als „scheintot“ ab. Die Dichtung als solche gibt er darüber noch nicht verloren. Vielleicht aber verlange, so ein leiser, im Falle seiner Bewahrheitung natürlich ausgenommen folgenschwerer Verdacht, die „Dichtung in unserer Zeit nach anderer Form, als sie die Bühne geben kann.“ Der ehemalige Mitarbeiter an Jessners Staatstheater erinnert in diesem Zusammenhang an einen Zwischenruf bei der Premiere von Brechts „Baal“: „Sie sind ja gar nicht wirklich empört! Sie tun nur so!“ Zwei Sätze, die das Spiel auf der Bühne als Möglichkeit der Projektion von Seelenvorgängen, Gefühlsregungen oder auch politischen Programmen innerhalb von Sekunden ad absurdum führten – für Berger stellten sie nicht weniger als die „fatalste Wahrheit der letzten drei Theaterjahre“ dar.

Er selbst hatte sich nicht von ungefähr längst auch dem Film zugewandt, zum Theater sollte er in den kommenden Jahren daher mehr und mehr auf Distanz gehen. Tatsächlich ist Berger der einzige Rundbefragte, der den neuen Massenmedien mit den ausgebreiteten Armen des Kulturoptimisten begegnet. Ausdrücklich gewürdigt findet sich in seinen Zeilen vor allem ihr gemeinschaftsgeneratives und sinnespädagogisches Potential. Leinwand und Äther schien gelungen zu sein, was über Jahrhunderte die Aufgabe des Theaters gewesen war und was, zumindest seinem Selbstverständnis nach, nunmehr eigentlich der neue republikanische Staat hätte animieren sollen: die Pflege einer zivilgesellschaftlichen Identität. Folgt man Berger, waren die Massenmedien der politischen Entwicklung schon zum Zeitpunkt der Rundfrage weit voraus, dank ihrer gebe es „heute bereits ein wirkliches Volkspublikum, ehe es noch einen wirklichen Volksstaat gibt.“ Dass das Theater durch Radio und Film „nicht nur sozialen, sondern auch geistigen Schaden“ erlitten habe, heißt nicht, dass beide auf eine intellektuelle

Dimension völlig verzichten könnten.<sup>300</sup> Eine Zäsur dieses fast schon kulturevolutionären Ausmaßes macht natürlich auch vor der Integrität des klassisch humanistischen Bildungsideals nicht Halt. Sein Wissen werde man, so Bergers Prognose, schon bald nicht mehr nur aus Büchern ziehen, „[d]er ‚Gebildete‘ der Zukunft ist [vielmehr] der, der seine Sinne, Auge und Ohr, am besten durchgebildet hat.“ Der Film schärft die visuelle, das Radio die akustische Wahrnehmungsfertigkeit. Dekadent kann Berger all das nicht finden, im Gegenteil: Profitieren wird von einer Verfeinerung der menschlichen Sensualität auch das Drama, „aus gereinigten und geschärften Sinnen“ könne eines Tages auch wieder ein „neues ‚Theater‘“ entstehen, eine Prophetie, die sicher nicht ganz zufällig an Kleists Marionettentheater-Traktat und die darin thematisierte Rückeroberung des Paradieses durch dessen Hintertür erinnert. Berger selbst will sich, bis es aber soweit ist, vor allem der Filmarbeit widmen.

### III.3.4 „Soll das Drama eine Tendenz haben?“ Antworten auf eine Gretchenfrage der Ästhetik

Dass die Vertreter des Theaters ihre Antwort auf die Frage nach der Zukunftstauglichkeit des Dramas unter ein positives Vorzeichen stellen, dürfte kaum überrascht haben, alles andere hätte bedeutet, am Ast zu sägen, auf dem man sich von Berufs wegen eingerichtet hat. Illustriert hat die Rundfrage der VZ nicht zuletzt, auf wie unterschiedliche und zugleich originelle Weise sich eine Frage bejahen lässt. Das Drama sei, so der Grundtenor der Antworten, die beste aller möglichen Spiegelflächen des Innenlebens von Mensch und Gesellschaft, von Individuum und Kollektiv, keine noch so starke tektonische Verschiebung in Staatsgefüge, Kulturleben oder Medienwelt könne seinen Fortbestand deshalb ernsthaft gefährden. Wie es aber auf seiner künftigen Wegstrecke stofflich und formal ausrüsten? Bei der Beantwortung dieser Frage ist es mit der Einmütigkeit innerhalb der Weimar-deutschen Theaterwelt schnell vorbei. Die Zensur, Mittelpunkt der oben bereits analysierten Enquête der VB, war nicht das einzige ästhetisch-kulturelle Thema mit hohem Konfliktpotential. Eines anderen hat sich *Der Scheinwerfer. Blätter der Städtischen Bühnen Essen* (SchW) in einer 1928 durchgeführten und in seiner November-Ausgabe publizierten Rundfrage angenommen. Der Titel: „Soll das Drama eine Tendenz haben?“ (SchW Jg. 2, H. 4, November 1928, S. 3-23) Der Titelzusatz des rundfragenden Mediums sollte nicht irritieren. Genau wie das *Prisma*, das Blatt des Theaters in der Nachbarstadt Bochum, war der SchW weit mehr als die „Haus- und Programmzeitschrift einer mehr oder weniger provinziellen Bühne“. (Schütz/Vogt: 361) Bereits kurz nach seiner

---

300 Bergers eigener die Migrationsbewegung des Publikums nachvollziehender Wechsel von der Theater- in die Filmbranche erfolgte also keineswegs aus Gründen blanker Opportunität.

Gründung 1927 nämlich hat es sich „zu einem seinerzeit überregional bedeutsamen Diskussionsforum zu Fragen der Künste und der Kultur“ (ebd.) entwickeln können.<sup>301</sup> Tatsächlich sind Teilnehmerzahl und Prominentendichte im Falle der Enquête zur Tendenz so hoch wie selten.<sup>302</sup> Gelungen ist dem SchW damit durchaus ein kleines Meisterstück: Eine der Gretchenfragen der Dramengeschichte, die Frage nach der ästhetischen Legitimität einer biographisch-individuellen oder auch politisch-weltanschaulichen Tingierung des Kunstwerks, hat er auf der breiten, durchaus repräsentativen Basis der namhaften Bühnenschriftsteller seiner Zeit neu erörtern lassen.

Die Ausgangsfrage selbst ist eher allgemein formuliert. Mit einer ihren Teilnehmern ein klares politisches Bekenntnis abverlangenden Rundfrage, wie sie die in der angespannteren Situation des Jahres 1930 von der LK initiierte darstellte, hat die des SchWs wenig gemein. Bereits bei einer flüchtigen Lektüre der Antworten fällt auf, dass der Tendenzbegriff nur für eine Minderheit der Teilnehmer einen in erster Linie parteipolitischen Zungenschlag hat. Die Mehrheit hingegen übersetzt ihn im Sinne einer autorenbiographischen und damit eher persönlichen Einfärbung eines Dramas. Zu polarisieren vermag die Bitte um ein Bekenntnis zugunsten oder zuungunsten einer tendenziösen Dramatik die Teilnehmer natürlich trotzdem. Nur verlässliche Schlüsse auf die weltanschauliche Orientierung ihrer Adressanten lassen sich aus den Antworten nicht ziehen, genauso wenig wie schon im Falle der Rundfragen zur Zensur, dem Fünfjahresplan der Sowjetunion oder der Weimarer SPD. Interessant ist die Enquête des SchWs vor allem deshalb, weil sie ihre Teilnehmer zur Formulierung der eigenen produktionsästhetischen Ansätze bringt. Bei der Analyse nach einem parteipolitischen Schubfach zu greifen, hieße daher, die Komplexität der Einzelantworten gehörig zu verkennen.

Auch wenn sie in den einzelnen Beiträgen selbst keine herausragende Rolle spielen, gab es zum Zeitpunkt der Rundfrage gleich zwei Anlässe, den Nutzen und Nachteil einer tendenziösen Dramatik zum Gegenstand einer öffentlichen Debatte zu machen. Der erste war die bereits im Vorjahr, also 1927, erfolgte Eröffnung der ersten Piscator-Bühne. Piscators Bemühungen, nach dem Krieg auch in Deutschland eine proletarisch-revolutionäre Theatertradition zu etablieren, waren nicht zuletzt an der ungebrochenen Innovationsskepsis der Behörden gescheitert, seine Regiearbeiten an der Volksbühne wiederum mussten über kurz oder lang mit der sozialdemokratischen Hausphilosophie kollidieren. Erst mit dem Theater am Nollen-

---

301 Als Herausgeber fungierte der seit 1923 als freier Schriftsteller in Berlin lebende und 1927 ins Ruhrgebiet übergesiedelte Hannes Küppers (1897 – 1955). Der SchW selbst erschien zwischen Oktober 1927 und Mai 1933. Der erste Jahrgang verkaufte sich noch mit 12000 Exemplaren pro Ausgabe. In den Folgejahren sank die Auflage jedoch auf 6000 bis 6500 Exemplare. Der letzte Jahrgang schließlich erschien in einer Auflage von nur noch 4000. In jedem Jahr erschienen mehrere Sonderhefte. Eines davon war dasjenige, in dem die Tendenz-Rundfrage publiziert wurde. (vgl. Schütz/Vogt: 368 f.)

302 Gefolgt ist der Einladung zur Teilnahme dabei längst nicht jeder, darunter erstaunlich viele Vertreter der jüngeren Autorengeneration. Begründet haben sie ihre Absage damit, „dass sie“, wie die Redaktion schreibt, „eine Festlegung ihrer künstlerischen Arbeit wie auch materiellen Schaden befürchten müssten.“

dorfplatz verfügte er über einen institutionellen, wirtschaftlich zumindest vorübergehend abgesicherten Rahmen, innerhalb dessen er seine inszenierungstechnischen Neuerungs Ideen realisieren konnte. Der zweite konkrete Anlass für die Frage nach der Tendenz war die Gründung des BPRS am 19. Oktober. Damit existierte seit kurzem auch in Deutschland ein nach sowjetischem Vorbild organisierter politischer Interessenverband für Künstler und Intellektuelle mit marxistischer Orientierung. All das aber schienen die Autoren des SchWs nicht weiter wahrgenommen zu haben – allein Emil Ludwig wird sich lobend über die künstlerischen Impulse des Piscator-Stils äußern. Einer systematischen Neubewertung des Tendenzbegriffs sollten sich wenige Jahre später die Kulturtheoretiker aus dem Umkreis BPRS widmen. Einen Anstoß dazu gab Georg Lukács' in der Ausgabe der LK vom Juli 1932 publizierter Beitrag „Tendenz und Parteilichkeit“. Überführt sah sich die Tendenz darin als Versuch einer Verzerrung der Wirklichkeit durch ein seinen wirtschaftlichen Aufstieg künstlerisch legitimieren wollendes Bürgertum. Erst eine sich in den Dienst der proletarischen Revolution stellende Kunst hatte Lukács zufolge wieder die Wahrheit vor Augen. (vgl. Nössig: 641 ff.) Die im Namen dieser Wahrheitsfixierung erfolgte „Abgrenzung von allen voluntaristischen Vorstellungen“ (643) definierte er als Parteilichkeit. In seiner letzten Konsequenz bedeutete dieser Ansatz natürlich die „Identität von Parteilichkeit und Objektivität“ (644).

Derart systematisch argumentieren die Autoren des SchWs noch nicht. Zusammengefasst finden sich ihre Beiträge im Folgenden in zwei Gruppen. Die Antworten der ersten lassen sich auf den Nenner eines Nein-obwohl bringen. Ihre Absender monieren vor allem den gebotartigen Unterton des frageeinleitenden Modalverbs. Zwar sind sie bereit, eine individuelle Handschrift des Kunstwerkes als Naturnotwendigkeit zu akzeptieren, gegen alles, was darüber hinausgeht, suchen sie es allerdings in Schutz zu nehmen. Entsprungen sind ihre Negativvoten vor allem einer aufrichtigen Sorge um die Autonomie der Kunst. Der gemeinsame Nenner der in der zweiten Gruppe zusammengefassten Reaktionen ist das klassische Ja-aber. Als Wesensmerkmal alles Menschengemachten gilt die Tendenz auch hier, das Ja erfolgt damit eher aus empirischen und weniger aus ideologischen Gründen. Selbst da aber, wo es wie etwa bei Friedrich Wolf einen politischen Zungenschlag hat, wird es an einen Katalog theoretischer Vorbedingungen geknüpft.

Immerhin im Falle einer Replik fällt die Absage an jedwede Tendenz völlig eindeutig aus. Ihr Absender ist Arno Holz. Er bitte darum, auf die Ausgangsfrage „mit einem glatten ‚Nein!‘“ antworten zu dürfen. Eine genauere Begründung für eine derart kompromisslose Reaktion bleibt er an dieser Stelle schuldig. Formuliert zu haben scheint er sie allerdings in seiner bereits Jahrzehnte zuvor zu Papier gebrachten Naturalismustheorie. Ihr zufolge hat die Kunst



keine andere Tendenz als die, wieder zur Natur zu werden, das naturalistische Kunstwerk selbst stellt die Differenz zwischen der Natur und einer Variable x dar. Mag der Individualität des Künstlers mit einer Variablen wie dieser auch durchaus Rechnung getragen worden sein, so insistiert der Naturalismus letztlich doch darauf, dass sie so klein als möglich ausfällt.

Auf der Basis eines geschlossenen ästhetischen Konzepts argumentiert auch das Gros der übrigen der Tendenz gegenüber auf Abstand bleibenden Teilnehmer. Ihr Nein fällt im Regelfall aber weit weniger brachial aus als noch bei Holz. Oberster Maßstab der Bewertung eines Dramas sei, so der Tenor der Vertreter eines „konditionierten Nein“ (L.-A. R.), seine künstlerische Qualität, tendenziöse Implikationen werden nur unter der Bedingung geduldet, dass sie diese Qualität nicht mindern. Im Falle mehrerer Antworten spielt ein bestimmter, schon in der Rundfrage der VZ zur Überlebensperspektive des Dramas mehrfach beschworener Typus von Schriftsteller eine herausragende Rolle: das Genie. Nur der geniebegabte Künstler scheint den allerwärts lauern den Ungeist einer weltanschaulichen und damit extraästhetischen Tendenz domestizieren und ihn zum Wohle der künstlerischen Qualität in das Drama integrieren zu können.

Ein Paradebeispiel für ein solches konditionierte Nein ist die Antwort von Richard Duschinsky.<sup>303</sup> Niemals würde er die Forderung erheben, dass ein Drama eine Tendenz haben *solle*, auf die Frage aber, ob es eine haben *dürfe*, antwortete er „mit einem hundertfältigen Ja“. Es ist zuvorderst die handwerklich-ästhetische Qualität, der „Kunstwert“, von dem seiner Ansicht nach die Wirkung eines Bühnenstücks auf sein Publikum abhängt. Ein Bekenntnis zum L’art pour l’art spricht aus seinen Zeilen allerdings nicht, viel zu gut nämlich weiß Duschinsky um die Bedeutung, die dem „mit den stärksten, geheimnisvollsten und lockendsten Stimmen“ redenden und tiefer als Photographie, Zeitung und Radio „ins Herz der Menschen“ dringenden Theater bei der Suche nach Lösungen für die akuten Probleme der damaligen Zeit zufällt. Wenn sie sich mit den Prinzipien des Kunstwerts zu verbinden bereit ist, hat auch eine theaterdichterische Botschaft mit klarer weltanschaulicher Signatur allerbeste Chancen, als Orientierungsangebot angenommen zu werden. Mit Schnitzlers „Liebelei“ und Schillers „Räubern“ nennt Duschinsky die Titel zweier Stücke, denen dieses Kunststück seinem Eindruck nach gelungen ist, ein Drama über das „Problem des Klassengegensatzes“ das eine, ein „Tendenzstück“ das andere.<sup>304</sup> Gescheitert hingegen ist Upton Sinclairs „Singende Galgenvögel“, eine Arbeit, der der Kunstwert fehle und deren Tendenz ihn, Duschinsky, obwohl sie „in vielfältigen Wiederholungen und kunstfremder Absichtlichkeit“ gesprochen, gesungen, ge-

---

303 Der Dramatiker und Schauspieler Duschinsky (1897 – 1994) selbst räumt ein, in früheren Zeiten „das schlechteste Tendenzstück dem besten Amüsierstück“ vorgezogen zu haben.

304 Beide treffen seiner Ansicht nach mitten hinein „ins Herz der Zuschauer“.

flüstert und gebrüllt werde, „eiskalt“ lasse. Die Begründung dafür, warum zumal das Schiller-Stück den richtigen Ton getroffen hat, streift indes wieder den Bereich der Irrationalität: Gekommen sei es „aus den schwindelnden Höhen und unheimlichen Tiefen eines dichtenden Genies“.

Anstoß am Modalverb nimmt auch Herbert Eulenberg, einer der am meisten aufgeführten Autoren der zwanziger Jahre.<sup>305</sup> Die Eckpunkte seiner Antwort sind die Hochschätzung einer Dramatik mit durchdachter Struktur und moralischer Authentizität sowie ein starker antipolitischer Reflex. Seine Vorbehalte präskriptiven Literaturtheorien gegenüber entstanden keineswegs erst aus einer Auseinandersetzung mit den Postulaten der damaligen marxistischen Ästhetik. Im Mittelpunkt seiner Kritik steht vielmehr schon der Lessing der „Hamburgischen Dramaturgie“, eine der prominentesten und vor allem wirkungsmächtigsten Stimmen im Chor derer, die dem Theater in bester schulmeisterlicher Manier „mit erhobenem Zeigefinger“ vorschreiben suchen, was es soll und was nicht. Der Stellenwert des sakrosankten Klassikers schert Eulenberg dabei wenig. Lessings theaterästhetisches Chef d’Œuvre sei ein „Fehlschlag und ein Unfug“, weil die zum Teil äußerst brachiale Kritik am französischen Klassizismus die Regellosigkeit der Bühnendichtung letztlich doch wieder zur Regel gemacht habe.<sup>306</sup> Die von Lessing propagierte Nachahmung Shakespeares aber habe vorwiegend „schwächliche Werke“ zu Tage gefördert. Die Ablehnung der präskriptiven Ästhetik überträgt sich bei Eulenberg auf sein Verhältnis zur Tendenz. Das Theater, so seine feste Überzeugung, brauche sie nicht, „[i]nsbesondere eine politische wird fast stets vom [sic!] Übel sein.“ Ein striktes Hausverbot verhängt werden soll über Themen aus den Bereichen Politik und Gesellschaft andererseits aber auch nicht. Aufgreifen sollte das Drama sie jedoch nur im Modus der Beschreibung. Das Musterbeispiel eines deskriptiven politischen Zeitstücks habe Hauptmann mit „Die Weber“ vorgelegt, eine Arbeit ganz „ohne Verhetzungsabsicht, ohne einseitige Parteinahme“ für einen der beiden antagonistischen Sozialgruppen, ein Beitrag zur Bühnenliteratur, der „keinen recht anklagt, sondern beide, Arbeitgeber und Arbeitnehmer, nur einfach und unvoreingenommen schildert“. Ein Stück müsse „wie ein rechtes festes Haus“ gut gezimmert und unverlogen sein. Bei Hauptmann scheint man lernen zu können, wie das geht.

---

305 Mit seinen Dramen der Vorkriegszeit suchte Eulenberg (1876 – 1949), den Naturalismus zu überwinden. Nach dem Krieg schrieb er ferner Romane und biographische Erzählungen.

306 Das historische Verdienst der Tragödiendichtung des französischen Klassizismus kann seiner Ansicht nach gar nicht hoch genug veranschlagt werden: „Diesem ihrem fest gefügten sittlich eingestellten Theater verdanken aber die Franzosen bis auf den heutigen Tag ein sicheres Stilgefühl auf der Bühne und eine Erziehung ihres Volkes zur Vornehmheit und zum Edelsinn, um die man sie beneiden könnte.“

Einer der überzeugtesten Vertreter des Ansatzes vom Selbstzweck der Kunst ist Ludwig Fulda, auch er ein häufig gespielter Bühnenautor der Weimarer Jahre.<sup>307</sup> In ihrer Allgemeinheit verneint er die Ausgangsfrage kategorisch, aus seiner Sicht ist die Tendenz ein per se „kunstfremdes Element.“ Statt über einen politisch tendenziösen soll das Drama über „einen geistigen oder seelischen Kern“ verfügen. Eine präzisere Charakteristik dieser sich eher aus den Traditionsressourcen der Metaphysik speisenden Substanz bleibt Fulda schuldig. Andererseits scheint er zu ahnen, dass auch der Bühnenschriftsteller ohne den Antrieb durch eine zumindest diffuse weltanschauliche Identität nicht auskommt. Fulda ist, beinahe noch stärker als Duschinsky und Eulenberg, elitefixiert, sein Wohlwollen gegenüber Dramen mit tendenziösem Einschlag macht er von der Prominenz ihrer Autoren abhängig. Seine Referenzpunkte auf der Achse der Theatergeschichte sind Molières „Tartüffe“, Lessings „Nathan“, Schillers „Wilhelm Tell“, Kleists „Hermanns Schlacht“ und Ibsens „Volksfeind“. Der übergeschichtliche Charme der genannten Titel besteht „in ihrer dichterischen Kraft, die stark genug ist, um eine Tendenz tragen, ertragen zu können.“ Im Schatten dieser Höhendominanten allerdings sieht Fulda eine Unzahl von Pseudoliteraten ihr Unwesen treiben: Der eine bedient sich der Tendenz, um seine künstlerische Insuffizienz zu kaschieren, der zweite bedient sich der Bühne, um seine „moralische, politische, dynastische, soziale“ Überzeugung zu propagieren. Für die Beurteilung des „künstlerischen Wertes“ eines Dramas sind Konfessionen wie diese Fuldas Ansicht nach völlig belanglos.

Paul Kronfeld invertiert die Semantik des Tendenzbegriffs. Wichtig ist ihm der subjektive Faktor der künstlerischen Produktivität. Gegen die Tendenz im Sinne einer Unterordnung des Künstlers unter eine gesellschaftsphilosophische Agenda legt er sein Veto ein. Mit Kunst hat eine Tendenz wie diese seiner Ansicht nach nichts mehr zu tun, einen Platz innerhalb der Ästhetik hat sie für den vormaligen Mitschüler Franz Werfels und Willy Haas' allein als „Tendenz der Persönlichkeit.“

Kornfelds Replik ist das Dokument einer Entscheidungsfindung: Zunächst das Eingeständnis völliger Ratlosigkeit, dann ein reflektiert gelehriger Hauptteil, am Ende schließlich die Überzeugung, dass das Drama eigentlich keine Tendenz haben solle. Frei von selbstkritischen Tönen ist zumal der Hauptteil nicht. Darüber hinaus zeigt er Symptome einer traditionell kulturkonservativen Allergie gegen alle Versuche einer politischen Indienstnahme der Kunst. Ein Tendenzstück zu schreiben hat sich der ehemalige Reinhardt-Dramaturg nach eigenem Bekenntnis niemals in der Lage gesehen. Für den Fall, dass es anderen gelungen wäre, hätte er ihnen gerne seinen Respekt gezollt – wenn auch nur unter den Bedingungen, dass die Weltan-

---

307 Fulda (1862 – 1939) gehörte zu den Gründungsmitgliedern sowohl der Freien Bühne Berlin als auch – fast vier Jahrzehnte später – der Sektion Dichtkunst der Preußi-

schauung des betreffenden Autors der seinen entsprochen und die Qualität des Stückes gewissen künstlerischen Ansprüchen genügt hätten.<sup>308</sup> Ein solches Stück aber habe er bislang noch nicht kennen gelernt. Schon frühere Generationen dürften versucht haben, „die Bühne als Podium und Kampfplatz einer besseren Weltgestaltung herzurichten und das Gefäß des Dramas anzufüllen mit Propaganda der Änderung und Besserung der sehr besserungsbedürftigen Zustände“ der Zeit. Folgt man Kornfeld, ist ihnen das genauso wenig gelungen wie der zeitgenössischen.

Das Drama besteht, wie jedes Kunstwerk, aus zwei Dimensionen: Es verfügt nicht allein über einen „Kunstgehalt“, sondern auch über die oben schon zitierte „Tendenz der Persönlichkeit.“ Im Kornfeldschen Sinne bedeutet Tendenz die radikale Offenlegung der Seelenlandschaft, des Gefühlslebens und der moralischen Grundhaltung eines Autors, sie umfasse

„alle wesentlichen Teile und Richtungen des Charakters: seine Milde oder Strenge, seine Humanität, sein Empfinden für die Mitmenschen überhaupt und für sein Volk, seine Liebe für eine geordnete Welt, seine Sehnsucht nach dem Jenseitigen oder wie er ganz irdisch ist, den Grad seines Heroismus und den Grad seiner Liebe zum Leben.“

In der Kunst gehören beide, die geistig kreative und die charakterlich gestandene Persönlichkeit, zusammen. Geht ihre Einheit verloren, scheint auch die kulturgeschichtliche Legitimität des Dramas ernsthaft bedroht zu sein. Im Falle seiner Persönlichkeitsphilosophie ist Kornfeld ein Dogmatiker lupenreinsten Art. Alle Versuche, die fast schon naturgesetzliche Apolitizität der Persönlichkeit abzuschaffen, sind seiner Ansicht nach vergebens, „denn keine Revolution ist aussichtsloser als jene gegen die einer Erscheinung innewohnenden Gesetze.“ Wer sich politisch engagiert und zu diesem Zweck Reden halte, Artikel schreibe und Rednertribünen, Zeitungen und Zeitschriften verwende, der ist beim Drama falsch.

Gerhard Menzel wiederum macht sich zum Anwalt eines aufgeklärten, reflexions- und urteilsfähigen Publikums. Seine tendenzkritische Position begründet er rezeptionsästhetisch: Seiner Einschätzung nach muss das Publikum jedweden tendenziösen Zungenschlag eines Kunstwerks als einen Akt der Entmündigung empfinden. Auch Menzel muss sich zunächst eingestehen, sich den Kopf über eine produktionsästhetisch derart zentrale Frage wie die nach der Tendenz im Grunde erst im Rahmen der Enquête zerbrochen zu haben, auch seine Reaktion war zunächst ein Nein, das sich trotz aller anfänglichen Deutlichkeit nach und nach in ein Gegebenenfalls verwandelt hat, auch er kommt am Ende zu dem Ergebnis, dass allein das Drama eines Genies stark genug sei, „über seine Tendenz hinaus ewig zu leben.“ Definiert hat

---

schen Akademie der Künste. Zwischen 1923 und 1928 war er der erste Präsident des deutschen PEN-Zentrums.

308 Eine genauere Auskunft über die Koordinaten seines Standpunktes und die Kriterien seines Qualitätsverständnisses wird man in Kornfelds Beitrag vergeblich suchen.

er die Tendenz als „die Absicht des Autors, dem Leser oder Zuhörer den Beweis der eigenen Meinung von irgendeiner Sache zu demonstrieren, ihm ein bestimmtes, begrenztes Weltbild“ einzureden, ein geistiger Kraftakt, der allem Anschein nach allein den Zweck verfolgt, dass er, der Rezipient, „aus der Gemeinde der Ixiten in die Gemeinde der Ypsiloniten übertrete.“ Wenn das mit Tendenz gemeint ist, dann bleibe er bei seinem anfänglichen Nein, alle Versuche nämlich, das Publikum in eine bestimmte Richtung zu drängen, seien schlichtweg „unkünstlerisch.“

Das höchste Prädikat, das sich die Kunst bei Menzel verdienen kann, ist das der Unsterblichkeit. Unsterblich seien „Tragiker“ und „Humoristen“ vom Format eines Tolstoi, sie stünden „über den Dingen“. Sofern ihre Kunst trotzdem eine Tendenz hat, fällt sie *sub specie aeternitatis* nicht weiter ins Gewicht. Anders als im Falle der „Eiferer“ und „Spötter“.<sup>309</sup> Dass diese ihr Schaffen in den Dienst einer Tendenz stellen, sollte ihnen nur dann nachgesehen werden, wenn sie mit ihr „gegen menschliche Schwächen“ zu Felde ziehen. Erst unter diese Bedingung sind ihre Werke unsterblich. Immerhin aber hält Menzel den Dramatiker prinzipiell für sensibel genug, selbst darüber befinden zu können, wie viel Tendenz das Schiff seiner Kunst aushält und ab welchem Ladegewicht es sinkt.

Der überwiegende Teil der Angeschriebenen beantwortet die Ausgangsfrage allerdings mit einem klaren Ja. Was genau sich allerdings hinter der Fassade des Tendenzbegriffs verbirgt, darüber herrscht in dieser Gruppe genauso wenig Einigkeit wie aufseiten derer, die sie einzureißen sich zur Aufgabe gemacht haben. Für ihre Befürworter stellt der Nachweis einer Tendenz eine Art notwendiger Bedingung dafür dar, dass ein Kunstwerk überhaupt ein Kunstwerk ist. Über den genauen Wortlaut der hinreichenden Bedingung gehen die Meinungen indes weit auseinander. Um eine nicht unerhebliche Erkenntnis der Auswertung der positiven Voten dabei gleich vorwegzunehmen: Auch die Tendenzbefürworter bewegen sich, anders als in der politisch angespannten Situation der ausgehenden 1920er Jahre womöglich zu erwarten gewesen wäre, in aller Regel auf dem begrifflichen Feld der Ästhetik und nur in Einzelfällen auch auf dem einer programmatisch klar definierten Weltanschauung. Der häufig geäußerte Verdacht jedenfalls, im Schafspelz des Schöpfers eines tendenziösen künstlerischen Gesamtwerks stecke der Wolf des notorischen Politpropagandisten, hält der Analyse der Einzelantworten nicht stand. Auch was die semantische Präzisierung der Tendenz anbelangt, herrscht zwischen beiden Gruppen durchaus noch Konsens: Jede Lebensäußerung sei, so der Tenor, intentional, damit habe auch die künstlerisch-kreative Arbeit des Dramatikers nolens volens eine Tendenz im Sinne einer biographisch-psychologisch dekodierbaren individuellen Dikti-

---

309 Zu ihnen zählt Menzel Molière, Gogol und Strindberg. Der Name Tolstoi fällt im Übrigen auch hier.

on. Ihre Gegner nun hatten die Bedingungslosigkeit dieses Naturgesetzes als strukturelle Schwäche der künstlerischen Produktion gewertet und seine Existenz allenfalls im Modus der Genialität akzeptiert. Das Gros der Befürworter hingegen denkt in profaneren Kategorien. Ein dabei immer wieder ausgestoßener Appell: die Tendenz nicht nur als Naturnotwendigkeit zu akzeptieren, sondern auch angemessen zu gestalten.

Otto Brües hält den Autoren einer tendenzlosen Bühnenliteratur vor, sie betrieben „Kunsthandwerk“, ein Drama ohne Tendenz nämlich sei genauso „leiblos“ wie eine Tendenz ohne Drama.<sup>310</sup> Sein Tendenzbegriff ist dabei völlig apolitisch. Den Zutritt zum Theater gewährt er der Tendenz ausschließlich dann, wenn sie zuvor Gestalt angenommen hat. Brües' Argumentation rekurriert auf das klassische Stoff-Form-Problem: „Tendenz und Gestalt verhalten sich wie Geist und Leib.“ Ein „überscharfer Geist in einem missgestalteten Körper“, das ergebe ein so genanntes tendenziöses, ein schwacher Geist in einem schönen Körper hingegen ein „nebensächliches Stück.“ Bleibt der Bühnenautor der Tendenz seines Stückes die Übersetzung in eine ingenuin künstlerische Formsprache schuldig, betreibe er Politik, „und das ist eine andere Sphäre.“ Es ist nicht weniger als das Harmonie-Ideal der klassizistischen Ästhetik, das Brües zum Maßstab eines gelungenen Dramas erhoben hat: Das „Ebenmaß von Geist und Form gibt wohl das Rechte.“

Die Frage nach den Möglichkeiten der formalen Gestaltung der Tendenz hat auch Hans Franck in den Mittelpunkt seines Beitrags gerückt.<sup>311</sup> Für ihn steht außer Frage: „Tendenz – wer hätte sie nicht!“ Zu dichten heiße nicht nur, „sich auswirken“, sondern auch, „durch Gestalten des Eigenen auf andere wirken.“ Die traditionelle Grenzziehung zwischen ästhetizistischer Kunst einerseits und politisch engagierter andererseits wird damit quasi obsolet, die Gräben verlaufen nunmehr zwischen verschiedenen Varianten einer „Verwirklichung der Tendenzidee“. Dramatisiert werden kann eine „Weltanschauung“ und das „Gefüge[] der einmaligen Dramatikerpersönlichkeit“ oder aber eine rein „persönliche Meinung des Autors zu einer mehr oder minder zeitverhafteten [...] Streitfrage“. Der Name Schillers ist es, der diese Typologie ein wenig spezifizieren und der „einmaligen Dramatikerpersönlichkeit“ ein allseits bekanntes Gesicht geben soll. Auch über Francks Zeilen liegt damit ein Hauch von Genieästhetik. Das einzige dabei ins Spiel gebrachte Kriterium einer Unterscheidung zwischen Weltanschauung und individueller Meinung ist das der literaturgeschichtlichen Prominenz – wie der Dichter seinen Stoff zu gestalten in der Lage ist, scheint letztlich vom Format seiner Per-

---

310 Brües (1897 – 1967) schrieb seit 1922 hauptberuflich für das Feuilleton der Kölnischen Zeitung. 1934 wurde er dessen Leiter. In der NS-Zeit sollte er die parteinahe Kulturzeitschrift Rheinische Blätter herausgeben.

311 In den 1910er Jahren war Franck (1879 – 1964) unter Louise Dumont als Dramaturg am Düsseldorfer Schauspielhaus tätig. 1921 entschied er sich für eine Existenz als freier Schriftsteller. Wie Brües sollte auch er in die ideologische Nähe des Nationalsozialismus geraten.



sönlichkeit abzuhängen. Ist es hoch, kann die dem entsprechenden dramatischen Werk inwohnende Tendenz „gar nicht freudig genug begrüßt werden“. Wo hingegen ein namenloser Autor auftritt und einem Bühnenwerk seine private Meinung injiziert, liege „ein Vergreifen in der Form vor“. Franck empfiehlt, in solchen Fällen auf andere „Kampfmittel zurückzugreifen: auf Leitartikel, Broschüre und damit auf das „geschriftstellerte[]“, nicht aber auf das gedichtete Buch zurückzugreifen.

Einen äußerst dehnbaren Tendenzbegriff vertritt Iwan Goll.<sup>312</sup> Auch bei ihm ist das Prädikat eines hohen künstlerischen Wertes allein solchen Dramen vorbehalten, deren Botschaft abstrakt und allgemein genug ist, um generations- und epochenübergreifend dekodiert und beherzigt werden zu können. Eine der essentiellen übergeschichtlichen Fragen, deren Erörterung die Kunst immer wieder neu zu leisten hat, ist die nach den „Quellen des menschlichen Leids“. Eine zentrale Rolle dabei fällt der Tendenz zu, Goll nämlich begreift sie als eine Art Richtschnur moralisch integeren Handelns. Dasjenige Buch, das in dieser Beziehung die nachhaltigsten Erfolge erzielt hat, ist die Bibel: „Die Menschheit aufzustacheln, gut zu werden, Gott zu lieben, ist Tendenz.“ Auch Gegenbeispiele gibt es en masse: Die Eisenbahner etwa, die auf einem Vereinsabend ihr soziales Elend in das Korsett eines Einakters schnüren, verfolgen „eine lächerliche Tendenz.“ Und selbst der aufgeklärte Impetus der meisten Ibsen-Stücke erreicht, so Golls Verdikt, die Gegenwart einfach nicht mehr.

Sache einer externen Verordnung kann die Tendenz auch nach Ansicht Arthur Holitschers nicht sein.<sup>313</sup> Er setzt stattdessen auf eine mit den Rastern einer präskriptiven Ästhetik nur noch schwer zu beeinflussende charakterliche Grundvoraussetzung des Autors: auf den „Wille[n] zur Empörung“. Wann immer sich diese Energie im Dramatiker freisetzt, werde sie sich seinem Werk mitteilen. Solche Zeugnisse einer bekenntnisgewordenen und später dramatisierten Empörung sind streng von etwas zu trennen, was Holitscher unter den eher sperrigen Begriff der „Tendenz-Pseudoliteratur“ rubriziert. Sie gebe es mittlerweile längst auch für die Bühne. Darüber, an die Stücke welcher Autoren er dabei gedacht hat, schweigt er sich aus. Fest steht für ihn nur, dass man verhindern muss, „dass sie zur Mode werde.“

Emil Ludwig ist es, der das politische Theater ins Spiel bringt und der Rundfrage damit den erwarteten Akzent verleiht. Mit ausladenden Reflexionen über den Bedeutungshorizont des Tendenzbegriffs hält er sich nicht auf, seiner Ansicht nach ist das Theater längst politisiert, das einzig qualitativ Neue an dieser Entwicklung ist ihre Forcierung durch eine bestimmte

---

312 Goll (1891 – 1950) war von Herkunft wegen in gleich zwei Sprachen zuhause: Im Deutschen, aber auch im Französischen. Wie Kornfeld hatte er sich zunächst einen Namen als Expressionist gemacht. Nach dem Krieg wurde er ferner einer der Wortführer des französischen Expressionismus.

313 Bereichert hat Holitscher (1869 – 1941) vor allem das Genre einer anspruchsvollen Reiseliteratur. Um die Jahrhundertwende hatte er für den *Simplicissimus* geschrieben, später arbeitete er als Lektor bei Cassirer.

politische Partei.<sup>314</sup> Bewerten lässt sich deren Rolle nur im Zusammenhang mit den Herausforderungen der damaligen Zeit. Ludwig selbst hält es für die Aufgabe aller zeitgenössischen Kunst, „Dokumente in Szenen“ und „Ideen in Bilder“ zu bringen. Nichts einzuwenden hat er gegen das dabei häufig in Anwendung gebrachte Prinzip der Übertreibung – im Wirbelwind könne man nicht daran denken, ob die Röcke glatt sitzen, die Zeit erlaube es einfach nicht, dass man sich in der Tradition Racines noch darüber Gedanken mache, ob „die Schlusszeile des vierten Aktes sich auf die erste des fünften Aktes reimt.“ Wo gegen das Phänomen des politischen Theaters polemisiert wird, da zumeist immer noch mit der Munition ästhetizistischer Argumente.

Die Funktion einer tendenziösen Dramatik ist klar definiert: Zu stellen hat sie sich in den Dienst einer politischen Erziehung.<sup>315</sup> Ludwig selbst hat u. a. mit der in den Jahren 1922 bis 1924 entstandenen Dramentrilogie „Bismarck“ auf sich aufmerksam gemacht, einer Großarbeit, die ihrem Publikum die Augen über die politisch-strategischen Abgründe der wilhelminischen Ära öffnen sollte. Informieren können hätte es sich über diese Zeit natürlich genauso gut mithilfe der Bestände historischer Archive. Das Theater aber verfügt über die deutlich größere Strahlkraft, deshalb scheint es für die Rolle des politischen Massenerziehers prädestiniert.<sup>316</sup> Eine dramentheoretische Pirouette der besonderen Art vollführt Ludwig, indem er die Wirkung eines Stücks von seiner handwerklich-künstlerischen Qualität entkoppelt – entfalten kann eine Bühnenarbeit ihre erzieherische Wirkung auch vor ihrer ästhetischen Vollendung. Wie erfolgreich dieses Splitting sein kann, zeigt seiner Ansicht nach die Piscatorsche Theaterpraxis. Sie sei „komplex, verworren und unreif“, dennoch aber erreicht sie das Optimum dessen, was das Tendenztheater überhaupt erreichen kann: Sie erschüttert ihr Publikum und macht es nachdenklich, gerade „den Mann im teuren Parkett-Fauteuil“. Verärgert zeigt er sich in diesem Kontext über die zeitgenössische Theaterkritik, die sich seinem Eindruck nach standhaft weigert, die innovativen Verdienste dieses „mutigen und hochbegabten Regisseur[s]“ angemessen zu würdigen.

Hans José Rehfischs antwortet mit der Sentenz einer Figur der eigenen Dramenwelt: Jeder Atemzug, den einer tue, sei politisch.<sup>317</sup> Jedes Drama *habe* also eine Tendenz, die Frage danach, ob es eine haben *solle*, stellt sich demnach gar nicht erst. Selbst da, wo ihm keine klar benennbare weltanschauliche Tendenz eingeschrieben ist, hat es zumindest die, „dass alles so,

---

314 Beim Namen genannt wird diese Partei zwar nicht, aufgrund einer Referenz an die Vision einer materiell ausbalancierten Gesellschaft kann aber unterstellt werden, dass die KPD gemeint ist.

315 In dieser Tradition sieht er an erster Stelle das Werk George Bernard Shaws.

316 Während des Ersten Weltkriegs hatte Ludwig (1881 – 1948) als Korrespondent des Berliner Tageblatts in Istanbul und Wien gearbeitet. Mit Wagner, Goethe, Rembrandt, Napoléon und Michelangelo standen immer wieder herausragende Persönlichkeiten der Polit- und Kulturgeschichte im Mittelpunkt seines literarischen Schaffens.

317 Ein Zitat aus der Tragikkomödie „Wer weint um Juckenack?“

wie es sei, gut und bejahenswert sei und keiner Erneuerung bedürfe – also die konservative Tendenz!“ Verstanden wissen will Rehfish die Tendenz als eine individuelle Position „gegenüber der allgemeinen Zeit- und Weltrichtung“. Auch für ihn ist sie ein integraler Bestandteil der menschlichen Psyche, jedem „erwachsenen Menschen“ nämlich ist es unmöglich, „sich zu äußern, ohne das Tragmatische seiner Epoche anzugreifen oder zu bejahen.“ Die Politizität der Tendenz spielt für Rehfish bei allem eine lediglich untergeordnete Rolle, für einen reinen Zufall hält er es, wenn die Tendenz eines Dramas derjenigen einer bestimmten Partei entspricht. Zuzuschreiben ist diese Konvergenz nicht dem individuellen Dichter, sondern der Partei, „Gruppen mit bestimmten Parolen“ nämlich unterliegen, anders als die tendenzgebärende „Einstellung eines Menschen zu Dingen“, dem heraklidischen „Gesetz der Veränderung“ – eine psychologische Miniatur, deren Naivität vor allem deshalb überrascht, weil ihr Autor von Hause aus eigentlich Jurist war.

Kaum ein Teilnehmer, der sich um die Autonomie der Kunst so sehr sorgt und der Politik gegenüber ein derart starkes Misstrauen hegt wie Franz Servaes. Mit politischer Pädagogik hat die Tendenz, für die er streitet, nichts gemein, auch seiner Ansicht nach kann die Kunst ihre eigentliche Bestimmung nur am Ende eines dritten Weges finden, zwischen den wirklichkeitsabstinenten Parolen des *L'art pour l'art* einerseits und einer parteipolitischen Instrumentalisierung andererseits. Bei Servaes haben Kunst und Politik ihr eigenes Aktionsfeld. Die Kunst bedarf dabei eines zuverlässigen Schutzes vor dem hohen Absorptionspotential der Politik – Servaes selbst hat die Erfahrung gemacht, dass letztere „von Natur aus das Bestreben hat, sich alles zu unterjochen. Der Kunst bliebe dann bestenfalls die Rolle des „Aufwaschmädels“, eine Funktion, die ihr im Innersten widerstrebe. Hinreichend beschäftigt sei sie schließlich mit der „Pflege und Steigerung ihrer Ausdrucksmittel“. Keinesfalls sollte aus diesem Halbsatz das Bekenntnis zu einem selbstreferenziellen Ästhetizismus herausgehört werden. Was Servaes von der Kunst nämlich erwartet, ist „*äußerste Lebendigkeit!*“ Übersetzt man die Tendenz als politisches Bekenntnis, sage er schlicht: „Fort damit!“ Willkommen aber ist sie immer dann, wenn sie sich als „innerste Teilnahme“ eines Autors „an den großen Fragen der Menschheit und des Herzens“ offenbart. Für eine wirkungsvolle Emotionalisierung der menschheitsgeschichtlichen Grundfragen ist das Theater immer noch das geeignetste Medium.

Auch Ernst Toller macht sich zunächst an die Modifikation der Ausgangsfrage, sein Alternativvorschlag: „Kann das Drama keine Tendenz haben?“ Das Hauptaugenmerk seines Beitrags gilt der komplexen Individualität des Künstlers. Als einer der wenigen Rundbefragten legt er gleich einen ganzen Katalog möglicher Übersetzungen des Tendenzbegriffs vor, anders als zu

erwarten stand, spielt eine Eidesformel auf die proletarische Revolution darin keine Rolle. Es ist „ein Gesamt von Empfindungen, Lebensanschauungen, Betrachtungsarten, Erkenntnissen“, das dem Künstler bei seiner Arbeit die Hand führt, ein Ensemble biographischer, intellektueller, emotionaler und charakterlicher Parameter, das dem Kunstwerk die unverwechselbare Signatur seines Schöpfers verpasst. Toller belegt dieses „Gesamt“ mit dem Begriff der „Atmosphäre“. Eine alternative Bezeichnung, die er dafür anbietet, ist die „Gesinnung“, eine weitere eben die „Tendenz“. Die Tollersche Variante der Ausgangsfrage wird infolgedessen solange mit einem eindeutigen Nein zu beantworten sein, wie ein Mensch mit einem individuellen Erfahrungshorizont und einer individuellen Abstraktionskultur als Subjekt der künstlerischen Produktivität auftritt. Wirklich tendenzlos sei, so der Schlusssatz, nur eine Beziehung: „die des Menschen zum All.“

Einer der wenigen Replikanten, der sich einer ideologisch eindeutig identifizierbaren politischen Diktion bedient, ist Friedrich Wolf. Als Mitglied der KPD und Mitbegründer des BPRS vertritt er die Standpunkte des Marxismus-Leninismus, aus seinem Glauben an den „Geist der Arbeiterbewegung“ macht er genauso wenig einen Hehl wie aus seinem fundamental zerrütteten Verhältnis zum bürgerlichen Theater, an dessen dramaturgischer Praxis und institutioneller Orientierung alle Versuche einer Integration des Proletariats seiner Ansicht nach gescheitert sind.<sup>318</sup> Wolf schlägt sich dabei allerdings nicht einfach auf die Seite des anderen Extrems. Schon die wenigen Zeilen seines Antwortschreibens geben die Konturen einer Theaterästhetik zu erkennen, die bei aller Treue zur Gesellschaftsphilosophie des Marxismus mit der stofflichen Schwarz-Weiß-Malerei und dem aggressiven Tonfall der Agitprop-Bühne wenig gemein haben. Zwei dramenpoetologische Gesetze sind es, die Wolf in seiner Replik erlässt. Das erste ist das der Aktualität des Stoffs. Es müsse, so die prägnante Forderung, Schluss sein „mit dem Gerede von der ‚Ewigkeit‘ bestimmter Kunstwerke“, es gebe nur einen einzigen greifbaren Punkt der Ewigkeit, und das sei die Gegenwart. Der zeitgenössische Dichter muss in der Lage sein, „die tragischen Konflikte des Heute und der Straße“ zu erkennen und zu adaptieren, ist er es nicht, hat er „kein Blut in den Adern“. Was die zeitgenössische Bühne dringend brauche, sind „gute Stücke aus dem Geist unserer Tage [...]“. Dieser Geist sei der von Arbeiterbewegung und Arbeiterkampf. Nicht minder politisch ist das zweite Gesetz, es fordert die Annulierung der Ständeklausel und die Aufwertung auch niederer sozialer Schichten zu dramati-

---

318 Die „Literaturdebatten“ widmen Wolf (1888 – 1953) ein separates Unterkapitel (vgl. Nössig: 455–465). Ihm zufolge hat Wolf in den mittleren und späten 1920er Jahren eine dramatische Konzeption entwickelt, die dem „Prinzip der Identifikation, der Einfühlung“ (455) verpflichtet war. 1929, ein Jahr nach seinem Kurzbeitrag für den SchW, sollte Wolf die Uraufführung seines wohl berühmtesten Stücks erleben: „Zyankali“. Auslösen sollte es eine breite gesellschaftliche Debatte über den Abtreibungsparagrafen.

schen Subjekten: Nicht mehr „von Karl dem Großen oder dem Apostel Paulus“ soll der Dichter sprechen, vielmehr hat er „die Tragödie eines Arbeitslosen vor uns hin[zu]stellen“.

Wirklich revolutionär ist keine dieser Forderungen. Wolfs Phobie richtet sich allgemein gegen eine Dramatik mit übergeschichtlichem Gültigkeitsanspruch, wie sie u. a. Goll und Servaes in ihren Zeilen vertreten hatten. Zwar akzeptieren alle Seiten die Leidenserfahrung des Homo sapiens als eigentliche thematische Klammer um die zweieinhalb Jahrtausende, auf die das Drama bereits zurückblicken kann. Bei der Bewertung der Rolle der Institution Theater allerdings gehen die Positionen wieder auseinander: Einer in ihren Auswirkungen bestenfalls innerhalb der Einzelpsyche registrierbaren Katharsis steht dabei der Glaube an die Umsetzbarkeit der Erfahrungen von Furcht und Mitleid in politische Energien gegenüber. Wolf ist sich bewusst, dass auch ein Stück mit politischem Sendungsbewusstsein einer durchdachten und halbwegs plausiblen Dramaturgie bedarf. Um unter die Rubrik „Arbeiterstück“ zu fallen, reicht es nicht, „wenn in ihm unentwegt: Es lebe die Weltrevolution! gerufen und die Internationale gesungen wird, wenn Lenin immer wieder persönlich auf der Bühne erscheint.“ Die zentralen Gestirne in Wolfs Theaterkosmos sind der Text und sein Autor. Solange es eine „Wortkunst“ gebe, so die überraschend immaterialistische Sprachregelung, sei der „Dichter“ unverzichtbar. Keine sonderlichen großen Stücke hält er bei alldem auf das Regietheater: „Die Soße allein macht es nicht!“

Arnold Zweig folgt einer eher individuellen Sprachreglung. Sein Favorit unter den begrifflichen Alternativen zur Tendenz ist die Überzeugung. Im Becken eines parteipolitisch unspezifischen Gerechtigkeitsethos geläutert ist auch sie. Wichtiger als der genaue Inhalt sind ihre Intensität und ihre Wirkungsperspektive. Das Schlüsselwort in diesem Kontext ist Überwältigung: Der Mensch solle, wenn er dichte, von seiner Überzeugung überwältigt sein, dann erst vermag er auch den Rezipienten zu überwältigen und seiner künstlerischen Arbeit den Status der Klassizität zu verschaffen. Eine vor allem an der Skala von Überwältigungserlebnissen gemessene Überzeugung aber kann nur noch schwerlich als das Ergebnis eines konkreten politischen Kalküls betrachtet werden. Ähnliches gilt für den Künstler. Auf dem Bild, das Zweig von ihm entwirft, wirkt auch er eher wie ein in einem durchaus produktiven Sinne Getriebener und weniger wie ein selbstbestimmter Intellektueller mit klarem weltanschaulichem Standpunkt.

Eines steht für den Autor des „Sergeanten Grischa“ fest: Die Enquête über Sein und Sollen der Tendenz ist das Symptom einer gravierenden geistigen Orientierungskrise. Eine Frage wie die des SchWs habe nur in einer Zeit formuliert werden können, in der die Gesittung zusammengebrochen und alle echten kulturellen Werte verschüttet worden seien. Gemessen am von

Zweig beklagten weltkriegsbedingten Zusammenbruch aller althergebrachten Sicherheiten auch auf dem Gebiet der Kunst mutet die Ästhetik, deren Grundzüge er in seiner Antwort rekapituliert, mit ihrer Doppelforderung nach Lebensnähe und rustikaler weltanschaulicher Berahmung erstaunlich konventionell an. Jedes Kunstwerk gestaltet dieser Theorie zufolge „eine Stück Leben“, geordnet nach den Gesetzen einer „Weltdeutung“. Getrennt wird dabei zwischen zwei Typen von Theaterautoren: auf der einen Seite der in seinem „Aufruhr“ gegen alle Formen des gesellschaftlichen Unrechts den ideellen Spuren eines Shakespeares und Büchner folgende Dichter, auf der anderen der „klägliche[] Krakeeler“. Der Aufruhr, in dem der wahre Künstler lebt, überträgt sich „in den Atem seiner Verse und in den Aufbau seiner Gestalten und ihrer Schicksale“. Politisch ist der Dichter für Zweig bei alldem bestenfalls im Sinne einer äußerst abstrakten Empathie. Er empfindet ein hohes Maß an Verantwortung „für den Zustand der Welt“, für einen Status quo, der mit dem Verdacht moralischer Unvollkommenheit zu leben hat. Zwar übt er „unerbittliche Kritik am Bestehenden“, allerdings „ohne weitere Absicht“ – von einer proletarisch-revolutionären Theaterpraxis also keine Rede. Alles, was der Dichter hinterlässt, sind Werke, „die ins Innere der zuschauenden Menge greifen oder den einsamen Leser bei Nacht überwältigen [...]“. Auf einen Aufruhr, der, wie bei Zweig beschrieben, lediglich ästhetisch, nicht aber politisch organisiert ist, kann natürlich auch der Rezipient nicht anders regieren als mit folgenloser innerer Anteilnahme.

### III.3.5 „Das Theater von morgen“. Intellektuelle als Propheten

Eine thematisch eher allgemein gehaltene Enquête startete der BBC im Folgejahr. Die Ausgangsfrage dabei: „Welche neuen Stoffgebiete können das Theater befruchten? Verlangen diese Stoffe eine neue Form des Dramas und des Spiels?“ Publiziert wurden die Rückläufe unter dem Titel: „Das Theater von morgen“ (BBC Jg. 61, Nr. 151, 2. Beilage, 31. 3. 1929) in der Ausgabe vom 31. März. Auch der Redaktion des BBCs war die Einbindung zahlreicher Schwergewichte des damaligen deutschsprachigen Theaters gelungen. Die Beiträge summieren sich, allen inhaltlichen Unterschieden zum Trotz, zu einem bemerkenswerten visionären Panorama des Theaters des neuen Jahrzehnts. Sie lesen sich damit wie eine Ergänzung der ebenfalls im Lessing-Jahr durchgeführten Rundfrage des *Prismas* zur möglichen Erwartung des neuen Jahrzehnts gegenüber der deutschen Literatur – fühlen durften sich die Teilnehmer in beiden Fällen als Mitautoren eines neuen Kapitels deutscher Kulturgeschichte.

Fritz von Unruh ist davon überzeugt, dass die Geschichte des Theaters auch weiterhin dem Regelwerk der Dialektik folgen wird. Der zentrale Begriff seines im Aufbau einem Kurzinter-



view ähnelnden Beitrags ist, neben Stoff und Form, das Spiel. Die Frage nach den stofflichen Möglichkeiten des Theaters der Zukunft wird im Vorgriff der postmodernen Devise des Anything goes pariert: Alle Stoffgebiete sind erschließbar. Jeder neue Stoff wiederum schaffe sich eine neue Form, jede neue Form schließlich das neue Spiel. Mit der Beschreibung solcher allgemeiner Kulturgeschichtsgesetze lässt von Unruh es allerdings nicht auf sich bewenden. Thematisiert werden auch der Übergang vom Klassizismus zum Naturalismus sowie die seiner Einschätzung nach bevorstehende Ablösung des „platte[n] Naturalismus“. Beide Zäsuren werden als Erlösung gewertet. An die Überwindung des Naturalismus der damaligen Zeit knüpft von Unruh allerdings in gut Hegelscher Manier die ganz konkrete Hoffnung, dass er, „auf höherer Ebene in neue Form vergeistigt und verdichtet, Drama und Spiel unserer Tage“ erlösen wird.

Die Antwort Carl Zuckmayers wählt den Weg über die Erörterung einiger Grundsätzlichkeiten der Kulturtechnik Theater. Die dabei bezogenen Positionen, die rigide Ablehnung politischer Sujets auf der einen und die Hochschätzung von „Lebensgefühl“ und Ausdruckskraft des Dramatikers auf der anderen Seite, rücken das Schreiben in die Nähe der Reaktionen auf die Tendenz-Rundfrage. Was die Möglichkeit der Stoffwahl anbelangt, tragen Zuckmayers Zeilen weniger die Handschrift des Visionärs und eher die des Fortschrittsskeptikers. Seiner Ansicht nach gibt es weniger als achtzehn originär dramatische Stoffe.<sup>319</sup> Unbeeindruckt von den Anwandlungen eines notorisch flatterhaften Zeitgeistes können sich ausschließlich solche Stücke zeigen, „deren Grundelement mit den Kräfte eines dieser Urstoffe geladen ist.“ Auf der Basis dieser starken quantitativen Restriktion verhängt Zuckmayer über sämtliche „Stoffkomplexe aus der unmittelbaren Gegenwart“ eine Art Hausverbot. Die Theaterbühne schließlich ist, so sein Verdikt, nicht der Ort, an dem die polit- und geistesgeschichtlich jeweils aktuellen Schlachten ausgetragen werden können. Das Geschichtsdrama, ein Genre, das die Konflikte der Gegenwart im historischen Kostüm nachstellt und ihnen damit das Flair einer vorgeblichen Einzigartigkeit nimmt, lässt er an dieser Stelle unerwähnt. Mit fast schon puritanischer Gewissenhaftigkeit sucht Zuckmayer stattdessen die Kontaminierung verschiedener intellektueller Elementarfertigkeiten des Menschen zu vereiteln. Innerhalb des gesellschaftlichen Koordinatensystems ist auch dem Theater ein ganz konkreter Platz zugewiesen. Folgerichtig ist der Ruf, der den Bühnendichter ereilt, nicht derselbe, dem der Wissenschaftler oder der Epistemologe folgt, seine Aufgabe liegt vielmehr in der „Spiegelung, Erhöhung oder Wegbereitung eines *Lebensgefühls*“. Auf diese Innerlichkeitsreserven hat er sich zu konzentrieren, die Stoffe der Gegenwart, die Stoffe „äußerlicher Art“, fallen nicht mehr in seinen Zu-

---

319 Und diese Stoffe würden immer wiederkehren, „solange die Menschen Stücke schreiben und sich anschauen werden [...]“

ständigkeitsbereich. Über „Wert“ und „Tragkraft“ eines Dramas entscheide das oben bereits angesprochene „Lebensgefühl“ und die formale Ausdrucksfähigkeit des Autors.

Eine völlig andere Position vertritt Peter Martin Lampel. Verbunden ist sein Name mit einer Reihe von Problem- und Zeitstücken, allen voran mit dem Titel „Revolte im Erziehungshaus“, einer 1928 uraufgeführten, im Stil dokumentarischen und im Tonfall sozialkritischen Arbeit über den Alltag in den preußischen Fürsorgeanstalten der Weimarer Zeit.<sup>320</sup> Es nimmt daher kaum wunder, dass Lampel seinen BBC-Beitrag für einen Appell an seine Autorenkollegen nutzt, die zeitgenössische Bühne stärker als bisher auch mit zeitgenössischen Stoffen zu versorgen. Der „neue Stoff“ für das Theater finde sich „auf der Straße, in den Tagesnotizen, in unseren Begegnungen, rings überall in der Zeit.“ Der verbale Umgang mit Dichterkollegen, die wie Zuckmayer eine andere ästhetische Position vertreten, ist dabei alles andere als rücksichtsvoll: „Ein Verbrecher, wer blind durch die Zeit läuft.“ Begriffe einer konventionellen Ästhetik wie Talent oder gar Genie sind durch weniger elitäre und fast bodenständig-volkstümlich anmutende Kompetenzen ersetzt: Verlangt sind bei Lampel eine solide Beobachtungsgabe und „eine kleine Portion Herzhaftigkeit“. Auch der Entscheidung des Autors für oder gegen eine bestimmte Form muss keine sperrige theoretische Reflexion mehr vorausgehen: „Sie [die Form, L.-A. R.] wird von selbst da sein, wie die Tatsachen heute um uns sind.“ Das eigentliche Zentrum des Widerstands gegen jede echte Theaterrevolution hat Lampel hinter den Theaterbühnen ausgemacht. Das Plädoyer am Ende seines Beitrags: „Keine versnobten Dramaturgencliquen mit der Literatur in Erbpacht – und keine bänglichen, verkalkten Direktoren!“

Wenig von Prognosen hält Georg Kaiser. Eine Reaktion auf seine Anfrage bleibt er dem BBC allerdings auch nicht schuldig. Die Frage nach der Perspektive des Theater sei eine, die er – „bei angestrengtestem Nachdenken“ – erst Ostern 1942 beantworten könne.

Deutlich auskunftsfreudiger ist Bertolt Brecht. Seine Replik trägt den Titel: „Über Stoffe und Form“. Brecht geht es auch hier ums Prinzipielle, die Causerie des Feuilletons war seine Sache genauso wenig wie der dramaturgische Trott des gastronomischen Theaters. Die zunächst gänzlich unakademisch anmutende Ausgangsfrage ist für ihn nicht weniger als eine Erkundigung nach der Zukunftstauglichkeit der Bühne als Faktor der gesellschaftlichen Entwicklung. Überleben kann das Theater seiner Ansicht nach nur durch eine ausgeprägte Wandel- und Assimilationsfähigkeit seiner Stoffe und Formen. Selbst von einem Theater, das bereits die Handschrift zeitnäherer Stilepochen wie Naturalismus oder Expressionismus trägt, ist ein solches Maß an Flexibilität nicht mehr zu erwarten. Mit einer Generalrevision der Traditionsbe-

stände hält Brecht sich nicht weiter auf, für ihn sind sie längst abgetragen. Die Grundbegriffe der klassischen Ästhetik, Stoff und Form, bleiben allerdings erhalten. Errichtet werden kann auf ihnen nun ein völlig neues, zukunftsfest gemachtes Theater.

Der Kerngedanke der Antwort ist „das *große* Drama“, ein Genre, das Brechts Ansicht nach bislang eher ungenügend vom „mittelmäßigen Unterhaltungsdrama“ getrennt worden ist. Die Bühnenreform, wie sie dem Autor vorschwebt, bekommt dadurch eine äußerst ambitionierte Note. Brecht weiß genau, dass die Praxis stets einen Schritt nach dem anderen zu machen hat, dass aber die Theorie bereits „den ganzen Marsch“ enthalten sollte. Wie also sehen diese realiter noch zu gehenden Einzelschritte idealiter aus? Für den Anhänger eines historisch-materialistischen Welt- und Geschichtsbilds, zu dem Brecht durch seine in den Jahren zuvor betriebenen Marxismusstudien geworden ist, gilt die Devise: „[D]ie Kunst folgt der Wirklichkeit.“ Der erste Schritt besteht folgerichtig immer in einer „Erfassung der neuen Stoffe“, der zweite in einer „Gestaltung der neuen Beziehungen“. Bei der Stoffrecherche gilt das schon von Lampel verhängte Scheuklappenverbot. Was Brecht selbst dabei entdeckt und stichwortartig benennt, ist so originell eigentlich nicht: Ehe, Krankheit, Geld und Krieg. Interessant macht diese Stoffe des ewigen Alltags der Geschichte erst ihre gegenwartsspezifische Einfärbung. Dank ihrer kann der zweite, in der Betrachtung und Gestaltung des Verhältnisses der Menschen zueinander bestehende Schritt zu einer wirklichen kreativen Herausforderung werden. Veranschaulicht wird dieser Prozess an der dramatischen Adaption eines ganz konkreten Kapitels der Industriegeschichte: an der Thematisierung der Gewinnung und Verwertung des Petroleums.<sup>321</sup> Auf diesen Stoff bezogen reformuliert Brecht den Kern seiner materialistischen Ästhetik wie folgt:

Nicht „die Handlungsweise hat die besondere Art der Petroleumsverwertung geschaffen. Sondern das Primäre war der Petroleumkomplex [...]. Die neuen Beziehungen stellen die Antworten da, die die Menschen auf die Fragen des ‚Stoffes‘ geben, die Lösungen.“

An den Pranger gestellt sieht sich das klassische Drama ferner aufgrund seiner zahlreichen überholten formalen Konventionen. Auch bei der Neujustierung des Verhältnisses von Stoff und Form denkt Brecht lupenrein materialistisch. Das Prinzip eines Dramas ist der Stoff. Die Form indes hat, so sein Ansatz, nicht länger den als anachronistisch empfundenen Gesetzen der aristotelischen Poetik, sondern den ganz individuellen Bedürfnissen des thematischen

---

320 Mit der schonungslosen Freilegung seines verstaubten ideellen Kerns hat Lampel (1894 – 1965) eine gesellschaftliche Debatte initiiert, die letztlich in eine Reform des Fürsorgewesens mündete. Seine „Revolt“ ist damit ein Paradebeispiel engagierter Literatur.

321 Mit Feuchtwangers „Die Petroleumsinsel“ (1928) und Leo Lantias im Jahr der Rundfrage uraufgeführten Komödie „Konjunktur“ haben zwei Stücke der ausgehenden zwanziger Jahre diesen Stoffkomplex bereits aufgegriffen. Auch wenn Brecht sie in seinen Zeilen nicht erwähnt, kann als gesichert gelten, dass er beide Stücke bei der Niederschrift im Hinterkopf hatte. Vgl. dazu die Anmerkung in: Brecht, Werke, Bd. XXI, S. 721.

Rohmaterials zu gehorchen. All das, was die klassische Poetologie an Auflagen für Versmaß, Verlauf der Spannungskurve oder Charakterzeichnung des Protagonisten bereithält, verliert darüber natürlich seine Verbindlichkeit. Lässt sich heute noch, so die rhetorische Frage, „in der Form des Jambus über Geld sprechen?“ Eine Handlung von heute noch durch Motive zu erklären, sei unmöglich, das Petroleum sträube sich gegen die fünf Akte, „die Katastrophen von heute verlaufen nicht gradlinig, sondern in der Form von Krisenzyklen“. Ähnliches gilt für die innere Entwicklung des in Brechts Zeilen für den BBC nur noch zwischen Anführungszeichen geduldeten Helden. Und auch das Schicksal ist keine einheitliche Macht mehr, sondern eine fernab jeder Logik agierende Instanz mit stark ramponierter Autorität.

Die Schaffensphase, in der sich Brecht selbst seinerzeit befand, war die der Lehrstücke. Schon das Frühwerk allerdings hatte den Bruch mit den Vorschriften der aristotelischen Dramaturgie vollzogen und Handlungsverlauf und Figurenbeziehung vom Zugriff der Prinzipien Wahrscheinlichkeit und Kausalität befreit. Dieser Schnitt hat Vorbildcharakter auch noch für das Gegenwartstheater: „Eine Figur von heute durch Züge, eine Handlung von heute durch Motive zu klären, die zur Zeit unserer Väter noch ausgereicht hätten“, sei unmöglich geworden. In „Im Dickicht der Städte“ beispielsweise, einem Titel aus den Jahren der Auseinandersetzung mit der Dramaturgie des Expressionismus, habe er, Brecht, die Motive der Bühnenfiguren überhaupt nicht untersucht, sondern nur noch als reines Phänomen dargestellt. Zu einem reinen Phänomenograph darf das Theater darüber natürlich nicht verkommen. Folgt man Brecht, so kann die Gestaltung der historisch variablen Beziehungen der Menschen untereinander im Grunde nur durch die Wahl einer ganz bestimmten Form gelingen. Diese Form wiederum könne allein durch eine völlige Änderung der Zwecksetzung der Kunst erlangt werden. Der neue Zweck der Kunst aber besteht in der „Pädagogik“.

Für Ernst Toller spielen die Dramenstoffe eine nur untergeordnete Rolle, er scheint vielmehr darauf zu setzen, dass sich neben dem schriftstellernden Durchschnitt bisweilen auch ein Wergänger des Midas findet, der jede noch so triviale Stoffvorlage in das Gold eines qualitativ herausragenden Bühnenstücks zu verwandeln imstande ist. Die Forderung nach einem kreativeren Umgang mit den Möglichkeiten der formalen Gestaltung, die Reminiszenz an die geschichtliche Dimension sozialer Bindungen, die Absage schließlich an „jede Verschwommenheit, Verlogenheit und Unsauberkeit in Gefühls- und Geistesbeziehungen“ – vieles davon zielt wiederum in die bereits von Brecht eingeschlagene Richtung. Tollers Zeilen allerdings atmen noch ganz den Geist eines eher spielerischen Feuilletons, die Grundlage einer neuen, wegweisenden Theaterästhetik legen sie, anders als die Brechtschen, nicht.

Die Erschließung neuer Stoffgebiete hat für den wie viele seiner Generationsgenossen unter dem Eindruck des Weltkrieges zum Pazifisten Gewordenen keine wirkliche Priorität. Für die Zukunftsfähigkeit des Theaters von größerer Bedeutung ist der Typ eines Künstlers mit ethisch-weltanschaulich klarem Profil. Nur vor einem weiten „geistige[n] Horizont“ nämlich kann die individuelle Materialvorlage „künstlerisch formal und ideell neu bewältigt“ werden. Das Prädikat der politischen Hochbrisanz, das die Gegenwartsbühne vielen ihrer Stoffe verleiht, hält einem genaueren Blick in die Theatergeschichte nicht stand, Arbeiterdramen und Fabrikstücke beispielsweise habe es auch früher schon gegeben. Was die alten Stoffe indes von denen der ausgehenden 1920er Jahre unterscheidet, ist die Verortung der Handlung in einer Sphäre „jenseits der Politik“ und die Ikonographierung ihrer Hauptfigur „als vegetatives und nur dumpf rebellierendes Wesen“ – kurzum: der fehlende parteipolitische Ankerplatz. Weder eine Stilepoche noch ein bestimmter Autor sieht sich in diesem Kontext namentlich an den Pranger gestellt, ein Umstand, der der Spekulation Raum gibt, Tollers Beitrag enthalte nicht zuletzt eine versteckte Kritik an der aufbrausenden Oh-Mensch-Dramaturgie des Expressionismus und damit an den Anfängen der eigenen Karriere als Bühnenautor. Dazu passen würde auch, was er für Stoffe sowohl aus dem politischen als auch aus dem privaten Bereich fordert, nämlich einen „neuen reinlichen Ausdruck“ und die Abkehr von allen Formen der „Verschwommenheit, Verlogenheit und Unsauberkeit in Gefühls- und Geistesbeziehungen.“

Zu den Wortführern eines grundlegend erneuerten Theaters zählt auch Marieluise Fleißer. Stoffwahl, Strukturprinzipien, Rezeptionsästhetik – kaum eine Facette der überlieferten Dramenpoetologie, die sie in ihrer Antwort nicht zumindest kurz streifen würde. Angesichts der Radikalität, die sie ihren Emanzipationsforderungen dabei unterlegt, ist es sicher nicht übertrieben, ihren Namen im selben Atemzug mit demjenigen ihres Mentors Brecht zu nennen. Auf den ersten Blick abstrakt muten ihre Anregungen für die Stoffauswahl an. Fleißer wünscht sich nichts Geringeres als eine Darstellung von „Sitten und Gebräuche[n] an Hand von Anlässen.“ Auf seine Praxistauglichkeit erprobt hatte sie diesen Ansatz bereits zweimal, mit ihren Stücken „Fegefeuer in Ingolstadt“, uraufgeführt in Berlin 1926, und „Pioniere in Ingolstadt“, erstinszeniert zwei Jahre später in Dresden.<sup>322</sup> In beiden Arbeiten hat die Literaturwissenschaft eine kongeniale Fortschreibung der Tradition des Volksstücks des 18. Jahrhunderts gesehen. Mit den Prinzipien des aristotelischen Theaters hat eine aktualitätsge-schichtlich verankerte und sozialkritisch dynamisierte Dramaturgie, wie sie von Fleißer bereits eingelöst wurde und auch in ihrem Beitrag für den BBC noch mal eingefordert wird, naturgemäß nur noch wenig gemein. Nicht mehr um die Entfaltung eines pointierten dramati-

schen Konflikts, sondern um die Illustration eines ausladenden Panoramas gesellschaftlicher Konventionen und Verhaltensweisen soll es dem Theater fortan gehen. Ersetzt werden soll der analytische durch einen synthetischen Dramenaufbau. Und auch das Publikum wird sein Wahrnehmungsverhalten ändern müssen: Verlangt ist statt des „natürlichen“ jetzt das „naive Sehn“ [sic!]. Die Arbeit einer kommenden Generation von Dramatikern sollte, so Fleißers Veranschaulichungsversuch, denselben Prinzipien folgen wie die Kinderzeichnung eines Hauses: „Striche für Mauern, ein Dach, Fenster, Tür, das Kennzeichnende des Hauses schlechthin.“ Für das Theater von morgen bedeutet das: Sitten und Gebräuche sollten „nicht natürlich, das hieße verkleinernd, gespielt werden, sondern in einer höheren Art aufzeigend, so dass sie typisch gemacht, wesentlich, auffallend, erstmalig sind.“

Ganz anders der Akzent, den Gerhard Menzel setzt. Den hochtrabenden Versuch eines Entwurfs neuer dramaturgischer Leitlinien unternimmt er nicht. Im Mittelpunkt seiner Zeilen steht vielmehr eine Kritik an der Praxis der zeitgenössischen Schauspielkunst. Auch er verliert dabei zunächst ein Wort zur Materialauswahl. Konkret empfiehlt er den Rückgriff auf „[a]benteuerliche Stoffe aus der Welt des Dschungelkampfes ums nackte Leben“, unabhängig davon, ob sich diese Kämpfe in der vertrauten Entourage der Metropole Berlin oder in exotischen Breiten abspielen. Damit sieht auch Menzel die Zukunftsfähigkeit der Bühne eng mit ihrer Sensibilität für die essentiellen Fragen der Gegenwartsgeschichte verknüpft. Einen zuverlässigen Materiallieferanten scheint dabei der als durch und durch anarchisch empfundene Diskurs der urbanen Gesellschaft darzustellen. Noch nie habe es, so die Beschreibung einer Grunderfahrung, aus der heraus schon Brecht „Im Dickicht der Städte“ zu Papier brachte, „so viele Raubtiere mit kleinen Gehirnen, aber gesunden Gebissen [gegeben] wie heute [...]“. Nach einer eigenen Form verlangt es diesen neuen Stoffen seiner Einschätzung nach nicht, wohl aber nach einem revolutionierten Darstellungsstil. Anstoß nimmt er an einem seinem Eindruck nach fast schon epidemischen Hang des damaligen Theaters zum sachlichen Stil, wie ihn die Leinwanddarsteller populär gemacht hatten. Was Menzel fordert, ist die Rückbesinnung auf eine Kultur des Spiels in einer ganz archaischen Bedeutung, auf ein Spiel „mit jener echten, alten Freude an der Verstellung, am Betrug aller Sinne“.

Auch Ferdinand Bruckner hat seinen Zeilen den Schwerpunkt bereits im Titel vorgegeben – der Wortlaut: „Neuer Ausdruck“. Folgt man dem Gründer des Berliner Renaissance-Theaters, so sind die Menschen unveränderlich – eine anthropologische Prämisse, die von den Anhängern eines pädagogisch-revolutionären Theaterkonzepts ganz sicher nicht goutiert wird. Da es

---

322 Im Falle der „Pioniere“ war es Fleißer zufolge „die Invasion fremder Elemente in einer alten Stadt“, die das überlieferte System von Sitten und Gebräuchen unter Legitimationszwang brachte.



seit Menschengedenken keine „neue Empfindung oder auch nur neue Reaktionen auf Empfindungen“ gebe, glaube er auch nicht an die Existenz neuer Stoffe. Das Einzige, was sich mit den Menschen verändert hat, sei der Ausdruck. Was genau er unter diesem Begriff versteht, veranschaulicht Bruckner am Beispiel eines äußerst makaberen Produktes der chemischen Industrie: anhand des Giftgases. Der Irrsinn einer gegenseitigen physischen Vernichtung der Menschen ist ein historisches Kontinuum, das Giftgas indes ist seine gegenwartsaktuellste Chiffre, die Handgranate eine archaischere. Wer dem Theater eine Zukunft sichern will, muss für seinen Stücke Ausdrücke von heute, nicht aber solche aus der „Sophokleischen Zeit“ finden. Kultursoziologisch bedeutet diese Wende hin zu einem unverwechselbar gegenwartsgeschichtlichen Themenrepertoire und einem „eindeutigen und direkten Ausdruck“, wie er selbst sie in den zurückliegenden Jahren mit den begeistert aufgenommenen Zeitstücken „Krankheit der Jugend“ (1926) und „Der Verbrecher“ (1928) vollzogen hatte, einen kaum zu überschätzenden Fortschritt: Das Theater ist „eine in die Notwendigkeiten und Bedürfnisse des Alltags gehobene Institution“ und damit plötzlich ähnlich wichtig „wie etwa die Elektrische.“ Der größte Feind dieser seiner momentan „außerordentlichen Stellung“ ist die notorische Launenhaftigkeit der Geschichte. Die Gegenwart empfinde einen fast unstillbaren „seelische[n] Hunger“ nach weit über die Ränder der Bühnen hinaus wirkenden sozialrevolutionären Theaterszenarien. Von Dauer wird dieses Verlangen nicht sein, irgendwann ist der Unterschied zwischen Giftgas und Granate tatsächlich wieder nur eine *Quantité négligeable*, irgendwann geht es tatsächlich wieder vorrangig um die Entwicklung einer epochenunabhängigen, eindrucksstarken Ausdrucksform des Irrsinns des menschlichen Selbstzerstörungstriebes.

Auch der Bühnenautor Emil Burri will das Drama von morgen klar gegen das von gestern abgegrenzt sehen. Das entscheidende Stichwort fällt auch im Falle seiner Antwort bereits im Titel: „Der neue Zweck des Theaters“. Systematisch wie keine zweite rechnet sie mit der rund zweihundertjährigen Suprematie des Bildungstheaters und seines spezifischen Geschmacksverständnisses ab. Auf einige Passagen scheint die Bekanntschaft ihres Autors mit Brecht abgefärbt zu haben, die Forderung nach einer grundlegenden Revision der Zweckbestimmung des Theaters gehört dazu, vor allem aber die Überzeugung, dass u. a. das epische Theater die gegenwärtige Orientierungskrise des Dramas überwinden helfen könne.<sup>323</sup> Bei der Bestimmung des neuen Zwecks allerdings ist Burri gedanklich längst nicht derart konzise wie der Autor des „Baal“. Da, wo dieser noch ganz pointiert von „Pädagogik“ spricht, verliert sich

---

323 Feuchtwanger war es, der die Bekanntschaft zwischen Burri (1902 – 1966), damals noch Student, und Brecht 1925 vermittelt hatte. Brecht bezieht ihn in die Arbeiten an der „Heiligen Johanna“ und an „Mann ist Mann“ ein. Bei der Uraufführung der „Mutter“ sollte er die Regie übernehmen. Auf Burri wiederum ging Brechts Bekanntschaft mit dem Boxer Paul Samson-Körner zurück, damals amtierender deutscher Schwergewichtsmeister.

Burri in einem weitschweifigen Brainstorming über die möglichen Funktionen des Theaters – der „Erziehungszweck[]“ ist dabei nur ein Lösungswort unter vielen.

Die Beobachtung seiner sozialgeschichtlich beförderten Erstarrung ist es, auf die der Ruf nach einer neuen Funktionsbestimmung des Theaters reagiert. Mit neuen Stoffen allein, so Burris Ausgangsthese, wird sich das Theater noch nicht zu neuen Ufern führen lassen, es ist alt und sei „die Angelegenheit einer Klasse, die selbst reichlich alt ist [...]“. Gegründet worden sei das deutsche Literatur- und Sprechtheater in der Blütezeit der deutschen Fürstentümer unter dem institutionellen Dach der Residenztheater. Dass es florierete und sich als derart lang- lebig erwies, hatte es dem Lebensmodell und den Geschmackspräferenzen einer ganz bestimmten Gesellschaftsschicht zu verdanken. Vor allem deren Rezeptionsgewohnheiten haben die zahlreichen Zäsuren und Umschichtungsprozesse der deutschen Sozialgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts überdauern können. Selbst das zeitgenössische Theater findet seinen „einzige[n] bestimmende[n] Richtungsgeber“ noch im „ästhetische[n] Geschmack.“ Ihm verdankt es seine anachronistische Aura verdankt, er nämlich ist kein Faktor, „der bestimmt wird durch die lebendige Tatsache der realen Gegenwart, sondern der begründet ist in der bürgerlichen Bildung, in der Philologie; [...]“. Eine wirkliche Zukunft hat ein Drama, das das „alte literarische Theater mit seinen Formerfordernissen“ als ehernen Fixpunkt aller dichterisch-praktischen Bühnenarbeit akzeptiert, natürlich nicht.

Der andere wichtige Baustein einer zukunftstauglichen Dramatik besteht für Burri in der systematischen Erschließung neuer Zuschauerkreise. Erreicht werden müssen vor allem solche Rezipienten, die sich tatsächlich auch wieder für den auf der Bühne inszenierten Stoff interessieren, ganz unabhängig davon, ob er den Annalen der Geschichte oder dem Alltagsgeschehen der eigenen Gegenwart entnommen ist. Indem es die Pfade der notorischen Umgarnung der bildungssaturierten „modernen literarischen Theaterbesucher“ verlassen und sich einer eher „bildungsunbelastete[n]“ Sozialschicht zugewandt hat, hat das epische Theater dazu eine wichtige konzeptionelle Vorlage geliefert. Probleme scheint ihm allerdings der eklatante Mangel an urwüchsigen Autoren zu bereiten. Immer noch gibt es nämlich ein enormes Surplus an Dichtern, die durch „Philosophien, Stilmätzchen und Literatursensationen die bestehende Armee der deutschen Dramen“ noch vergrößern. Ein lupenrein parteipolitisches Theater ist Burris Sache allerdings auch nicht, überlassen will er die Bühne nicht den Vertretern einer agitatorisch-propagandistischen Inszenierungsphilosophie, sondern denen, „die ganz selbstverständlich und zufrieden“ in einer neuen Idee leben, einer Idee, die „zum Beispiel zu ihrer Erbauung, oder zu Erziehungszwecken, zur Verbreitung der Lehre oder zur

Normierung ihre neuen Gesten“ führt. Dieser Zweckpluralismus ist es, der der Antwort ihre individuelle Note verpasst.

Arnold Bronnen wiederum rückt die Korrelation von Stoff und Gesinnung in den Mittelpunkt, die Detailfragen einer neuen Dramaturgie bleiben auch bei ihm weitestgehend ausgeblendet. Jeder noch so neue Stoff werde, so die These, letztlich immer der alte bleiben, solange das Theater nicht „von neuem Geiste“ befruchtet wird. Das Anschauungsmaterial für dieses Manko an geistiger Fertilität halten Bronnens Ansicht nach die zurückliegenden einhundert Jahre Theatergeschichte bereit. Viele „gute Leute“ habe diese Zeitspanne hervorgebracht, zahlreiche versierte Dramatiker und brillante Stilisten, die zwar „gute Stoffe“ adaptierten, bedauerlicherweise aber über eine „schlechte Gesinnung“ verfügten. Umgekehrt hätten zahlreiche minderbegabte Autoren „schlechte Stoffe“ verarbeitet, obwohl sie eigentlich die Kinder einer „gute[n] Gesinnung“ waren. Der Ausbruch aus dieser völlig unproduktiven Dialektik könne der Bühne erst in dem Moment gelingen, in dem sie sich bereitwilliger als bisher dem „Geist der Nation“ unterordnet. Eine Empfehlung wie diese kam nicht von ungefähr: Im Jahr der Rundfrage erschien der Roman „O. S.“, eine Arbeit, mit der Bronnen seine wachsende Sympathie völkischen Ideologemen gegenüber dokumentierte. (vgl. Aspetsberger: 452 ff./Mittenzwei 2003: 107) Vor diesem Hintergrund lesen sich seine Zeilen für den BBC natürlich wie eine Abrechnung mit den Weltverbesserungsambitionen KPD-naher und pazifistischer Autoren. Verhindert sehen will Bronnen um beinahe jeden Preis, dass auch fürderhin „schlechte Gesinnung mit der Güte ihrer Inhaber“ oder umgekehrt „schlechte Männer mit der Güte ihrer Gesinnung“ entschuldigt werden. Die Erschließung neuer Stoffe ist noch keine wirklich anspruchsvolle Aufgabe, die eigentliche Herausforderung besteht in der Infizierung des Theaters mit einem neuen Geist. Hier sind die Produzenten aufgefordert, „nicht dem Produkt, sondern dem Produktiven“ zu dienen, sich von den Zwängen der Kulturindustrie zu befreien und stattdessen die Botschaften der Bühnenliteratur optimaler zu kommunizieren.

Leopold Jessner widmet sich der Benennung neuer Inhalte sowie der Suche nach einer zeitgenössischen Formsprache. Leidenschaftlich plädiert auch er für eine theaterliterarische Urbarmachung des facettenreichen Alltagslebens der eigenen Gegenwart. Er weiß genau, wie gewagt eine Forderung wie diese ist, die Tragik der Avantgarde hat schließlich von je her in der zeitlich verzögerten Anerkennung ihrer historischen Bedeutung bestanden. „Zu allen Zeiten haben die aktuellen Stoffgebiete das Theater befruchtet.“ Zu allen Zeiten aber hätten diese neuen Stoffe zunächst noch „Abscheu“ erregt. Allein die Fertigkeit, mit der einen Hand nach der Gegenwart zu greifen und deren lautstarken Protest mit der anderen abzuwehren, sichere dem Theater seine sozial- und kulturgeschichtliche Unentbehrlichkeit.

Bei der Aufzählung einiger seines Erachtens typischer zeitgenössischer Stoffkomplexe wird Jessner konkreter als Brecht: Der „wirtschaftliche Aufbau“ gehört dazu, „die sozialen Umschichtungen, die politische Debatte, die neuen moralischen Begriffe“ und schließlich „die Geschenke der Technik“. Dass die Originalität solcher Stoffe nach einer Originalität auch der formalen Gestaltung verlangt, liegt für ihn auf der Hand. Die Angaben, die seine Replik über diese neue Formsprache enthält, nehmen sich hingegen eher abstrakt aus: Sie soll dabei helfen, die klassischen Paradoxien „von Nüchternheit und Phantasie, von Technik und Geistigkeit“ zu überwinden. Es ist das Ideal eines sich in den Dienst einer breit angelegten gesellschaftlichen Integration stellenden Theaters, das zwischen den Zeilen dieses Leitfadens erkennbar wird. Hatte die Aufzählung möglicher Bühnenstoffe noch eine vor allem an die Adresse der Theaterliteratur gerichtete Empfehlung enthalten, so sieht sich der Regisseur Jessner im Falle der Etablierung einer neuen Form selbst in die Verantwortung genommen. Die damit verbundene Herausforderung ist ihm durchaus bewusst. Er weiß, dass die ärgsten Widerstände gegen alles Innovative für gewöhnlich weniger aufseiten der Dichter, Akteure oder Kritiker mobilisiert werden; das lautstärkste Veto gegen eine Revision der Formsprache ist seiner Einschätzung nach vonseiten eines in seiner „Kunstauffassung“ äußerst modeanfälligen Publikums zu erwarten. Einer hohen Popularität erfreute sich seinerzeit, so das Lamento, vor allem ein Bühnengenre: das „Unterhaltungsstück“.

Eine Fundgrube voller theatralisierbarer Stoffe ist die Gegenwartsgeschichte auch für den Absender des letzten Antwortschreibens: für Erwin Piscator. Seine unangefochtenen stofflichen Favoriten sind die Paragraphen 179<sup>324</sup> und 218 sowie die Komplexe Arbeitslosigkeit und Todesstrafe. Bei Piscator findet sich das Theater in einer Rolle wieder, die entfernt an die erinnert, die der Philosophie nach Marx' Abrechnung mit dem Idealismus der Rechtshegelianer geblieben war: Die Vorverständigung über eine thematische Neujustierung des Spielplans ist getroffen, auf dieser Basis geht es nun nicht mehr darum, die Welt zu erklären, sondern sie zu verändern. Seine Zukunft besteht in der Adaption einer sozialpolitischen Agenda. Eine „Befruchtung des Theaters“ möge wünschenswert sein, noch wünschenswerter aber sei die „Befruchtung“ des *realen Lebens* durch einige nüchterne Korrekturen“. Nüchtern mögen auch die gerade genannten rechts- und sozialpolitischen Themenbereiche sein, zumindest auf den ersten Blick. Auf den zweiten indes geben sie sich, so Piscators Überzeugung, von ihrer dramatisierungstauglichen, „menschlich-groß[en]“ und „menschlich-klein[en]“ Seite zu erkennen. Ob die Debatte über den Abtreibungsparagraph oder die Strategien gegen die steigende Arbeitslosigkeit: Themen wie diese sind es, die das Theater von morgen „eminent befruchten“ wer-

---

324 Der Paragraph, der homosexuelle Handlungen zwischen Männern unter Strafe stellte.

den, nicht um seiner binnenästhetischen Regeneration, „sondern um der *Menschen* willen.“ Dass Stoffe aus dem Alltagsleben einer pluralistischen Massengesellschaft die konventionellen Formen des Theaters sprengen, und zwar sowohl die der Textvorlage als auch die der Bühnenarchitektur, liegt auf der Hand, sie grüben sich, „wie Flüsse bei Hochwasser, ihr eigenes Bett.“ Die genauere Benennung des Stils dieses neuen Theaters überlässt Piscator einer fernen Zukunft und ihren Kulturhistorikern. Ihm selbst geht es vorrangig um die unmittelbare politische Wirkung seiner Bühnenarbeit.

### III.3.6 Vom Achill mehr betrachten als die Ferse – „Die dramatische Produktion“

Eine thematisch ähnlich allgemein gehaltene Rundfrage hat zwei Jahre später *Die Scene* durchgeführt. Der Titel, auch hier eher ein Stichwort denn eine wirkliche Frage: „Die dramatische Produktion“ (*Die Scene*, Jg. 21, H. 5, Mai 1931, S. 133-152). Auf ein Vorwort hat die Schriftleitung verzichtet, keine Überraschung also, dass die inhaltliche Akzentsetzung der Einzelantworten höchst individuell ausfällt. Publiziert finden sie sich in der Mai-Ausgabe des Jahres 1931. In fast allen Beiträgen sind die politischen und ökonomischen Turbulenzen der anbrechenden dreißiger Jahre ein Thema – im Winter hatte sich die Zahl der Arbeitslosen der Fünf-Millionen-Grenze genähert. Übersetzt in ein Zerfallsszenario der republikanischen Gesellschaftsordnung hat sie zwar noch keiner der Autoren, als eine der Hauptursachen vor allem der geistigen Krise des damaligen Theaters finden sie sich aber fast überall stigmatisiert. Zusammengefasst wurden die Rückläufe von der Redaktion in zwei Gruppen: Die Autoren der Beiträge der ersten haben sich vor allem einen Namen als Dramatiker gemacht, die der zweiten als Dramaturgen.

Eröffnet wird die Gruppe der Antworten der Theaterautoren mit einem Abdruck von Brechts „Schema des epischen Theaters“. Unbekannt war dieser Text zum damaligen Zeitpunkt schon nicht mehr. Erstpubliziert worden war er im Herbst des Vorjahrs in Heft 2 der „Versuche“. Im Herbst 1931 sollte Brecht ihn in das Programmheft der Berliner Aufführung von „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ übernehmen.<sup>325</sup> Dass die Redaktion den Reigen der Antworttexte mit der Publikation ausgerechnet dieses Textes eröffnet, ist der alphabetischen Reihenfolge der Autorennamen geschuldet – ein Umstand freilich, der kaum besser hätte kalkuliert werden können. Gesetzt ist mit der neuerlichen Publikation des pointiert formulierten

---

325 Erstveröffentlicht wurde der Text 1930 in: Versuche, Heft 2 (Versuche 4-7) im Berliner Gustav Kiepenheuer Verlag auf den Seiten 107-115 als 5. Versuch (vgl. Brecht, Bd. XXIV: 476) – der Text der „Stadt Mahagonny“ selbst erschien im selben Heft als 4. Versuch. Die Missverständnisse, zu denen die Differenzierung zwischen dramatischem und epischem Theater geführt hat, veranlassten Brecht, den Text noch einmal zu überarbeiten. (vgl. 478) In die Werkausgabe hat die Fassung des Jahres 1936 Aufnahme gefunden, in Band XXIV, in den „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘“. (vgl. 76 ff.)

Grundsatzprogramms des antiaristotelischen Theaters nämlich nicht weniger als ein Maßstab für die Radikalität des dramengeschichtlichen Neubeginns. An ihm müssen sich alle weiteren Einlassungen nolens volens messen lassen.

Der erste, der diese Herausforderung zu besteht hat, ist Franz Theodor Csokor.<sup>326</sup> In den Blickpunkt gerückt hat er zunächst die Unverbindlichkeit des Titels der Enquête. Da „prinzipielle Ansichten stets persönlicher Herkunft“ seien, nimmt er von einer generellen Bewertung des Innenlebens des deutschen Gegenwartstheaters Abstand und konzentriert sich stattdessen auf eine Kommentierung der dramenästhetischen Prinzipien des eigenen Werks und eine knappe Psychographie des dichterischen Schaffensprozesses. Die eigene Produktionsphilosophie illustriert er am Beispiel von „Besetztes Gebiet“, seiner jüngsten Bühnenarbeit. Gegenstand des Stücks ist die „Tragödie der heute Dreißigjährigen“. Der Weltkrieg war es, der der seinerzeit an der Schwelle zwischen Kindes- und Erwachsenenalter stehenden Generation ein ganzes Arsenal an Negativverfahren bereit gehalten hatte, die mehrjährige Dauerkonfrontation mit Tod und Zerstörung hat, so die Kernthese, „ihre[] Verwandlungsfähigkeit zu einer reiferen Menschlichkeitsstufe“ nachhaltig verkümmern lassen. Nach dem Krieg sei ein Teil dieser Generation „in die Neurose eines extremsten Nationalismus“ geflohen – in eine Glaubenshaltung also, in der das Individuum keine Rolle mehr spielt –, ein anderer habe dagegen ein fast schon als hybride zu bezeichnendes soziales Verantwortungsbewusstsein entwickelt. In dieser Formation hat ein für ihren Aufbau und Erhalt enorm wichtiger Teil der Deutschen den bis dato völlig unbekannten Boden der Republik betreten. Es ist der für die neue Epoche spezifische Konflikt zwischen Neurotikern und Verantwortungsethikern, nicht mehr aber der eher abstrakte zwischen Gut und Böse, an dem sich eine zeitgenössische dramatische Produktion Csokors Ansicht nach orientieren sollte.

Einem weitaus elementarerem Gegenstand widmet sich der zweite Teil seiner Replik: dem Prozess des dichterischen Schaffens selbst. Die von vielen seiner Zeitgenossen gehegte Vorstellung, die Kunst sei eine Waffe, teilt er nicht. Ins Stammbuch schreibt er ihr eine andere Divise: „Kunst ist Sonde!“ Mit der Waffe schlage man die Wunde, mit der Sonde suche man sie. Seine Entstehung verdankt das Kunstwerk dem „*schöpferische[n] Antrieb*“; gemeint ist damit eine „*in Gestalttrieb verwandelte* und dadurch organisierte *Hemmungslosigkeit*“. Der spezielle Stoff wiederum ist es, der diesen Trieb domestiziert. An dieser Stelle kommen das Selbstverständnis und die Arbeitspraktiken einer politisch-tendenziösen Kunst ins Spiel. Dagegen, dass der Künstler eine bestimmte Ansicht vertritt, hat Csokor zunächst noch keinerlei

---

326 Csokor (1885 – 1969) war zunächst Dramaturg der Ida-Orloff-Truppe in St. Petersburg. Auch er wandte sich unter dem Eindruck des Weltkriegs dem Expressionismus zu. Die Theaterarbeiten der zwanziger Jahre, das Büchner-Stück „Gesellschaft der Menschenrechte“ (1929) oder „Besetzte Gebiete“ (1930), der erste Teil der „Europäischen Trilogie“, bleiben einer humanistischen Weltanschauung verpflichtet.



Einwände, im Gegenteil: Sie scheint der „Kontrolle und Korrektur“ des Stoffes sogar äußerst förderlich. Erst, wenn sie sich von dieser Funktion emanzipiert, bringt sie das entstehende Werk in den Verdacht, einer reinen „Demonstrationsabsicht“ zu dienen. Jedes Kunstwerk aber bedarf quasi per definitionem eines mystischen Restbestandes, eines „letzten Nebel[s]“. Eine Absage erteilt wird ferner dem Kollektivitätsprinzip: Der Anfangsprozess des Dichtens sei ein individueller, gemeinschaftlich in Gang setzen lasse er sich nicht. Ein Kind könne man schließlich auch nur „aus *einem* Schoß gebären“. An sich sei jeder Dichter schon „*der produktiv gewordene Exponent seiner Gattung*“, also etwas Kollektives“.

Abgerundet hat Csokor seinen Beitrag mit dem Versuch einer dramengeschichtlichen Selbstverortung. Von der spezifischen mentalen Prägung der weltkriegserfahrenen Generation war oben bereits kurz die Rede. Natürlich hat der Tragikbegriff aber auch eine epochenunabhängige, menscheitsgeschichtliche Dimension. Beschrieben hat Csokor sie als Konflikt zwischen den biologischen und den soziologischen Gesetzen, als „Kampf des menschlichen Willens gegen das menschliche Müssen.“ Wenn es der Dichter schafft, diesen Kampf in die Sprache zeitgenössischer Stoffe zu übersetzen, gelingt ihm nicht nur eine „klinische Diagnose“ der eigenen Gegenwart, sondern auch eine „gestaltete[] Weissagung“ der Zukunft. Csokor selbst hat seine Aufmerksamkeit dabei auf die Erkenntnisleistungen einer eher jungen Wissenschaft gerichtet, er zählt sich zu einer Spezies von Künstlern, die den „*schöpferischen blutgeborenen Trieb mit naturwissenschaftlicher Betrachtung vermählen*“ will.

Lion Feuchtwanger hat sich in seinem unter dem Titel „Gegenwartsprobleme im historischen Gewand“ publizierten Beitrag einer Aufwertung des Genres Geschichtsdrama gewidmet. Pate gestanden hat dabei die Terminologie der aristotelischen Poetik und des Schillerschen Schaubühnenkonzepts. Eingeschlagen worden ist damit ein Weg, der mit demjenigen, den Brecht mit seinen Einlassungen zum epischen Theater beschritten hat, nur noch wenig gemein hat. Auf dem Gebiet des Romans hatte Feuchtwanger die Abstrahierbarkeit eines konkreten historischen Stoffe bereits 1925 erprobt, mit seinem Welterfolg „Jud Süß“.<sup>327</sup> Trotzdem ist es sicher nicht zu weit hergeholt, in der Offensive zugunsten des Geschichtsdramas eine Reaktion auf die sich im Jahre 1931 weiter zuspitzende Krise der Republik zu vermuten.

Mit dem Begriff der Leidenschaft hat Feuchtwanger keine Probleme, für ihn bleibt sie eine feste ästhetische Größe auch des zeitgenössischen Theaters. Dem Wandel der Geschichte unterworfen sind allein ihre Erscheinungsformen. Diejenige, „die heute uns alle mit am stärksten bewegt“, sei die politische. Sie ist es, in der Feuchtwanger das eigentliche Lebenselixier der Gegenwartsbühne sieht. Die geschichtlichen Hochzeiten der reinen Innerlichkeit einer revolu-

tionsunfähigen Bourgeoisie hat sie, die politische Passion, naturgemäß längst überwunden. Feuchtwangers Verständnis von der Funktion des Theaters kommt sie damit entgegen. Auch für den vormaligen Brecht-Ziehvater nämlich besteht die Aufgabe der Bühne vor allem darin, „Politik zu begreifen und Politik zu machen“, eine Devise, die freilich mehr im Sinne einer Schärfung des Profils einer republikanischen Öffentlichkeit und weniger im Sinne einer theoretischen Vorbereitung und anschließenden Entfesselung der Weltrevolution zu verstehen ist. Dasjenige Bühnengenre, das die politische Leidenschaft am ehesten zu kanalisieren und in die Form eines politisch ebenso explikativen wie handlungsanleitenden szenischen Spiels zu bringen imstande ist, ist nach Feuchtwangers Einschätzung das historische Drama.

Die Aufwertung der Leidenschaft geht also einher mit derjenigen des Geschichtsdramas. Sie verdankt sich der Überzeugung, dass „der Sehwinkel, von dem aus Aktuelles am leichtesten begriffen werde“, die Geschichte sei. „Ein gesunder Theaterinstinkt gab und verlangte“, so eine bereits im Titel aufgegriffene Wendung, „das Aktuelle im historischen Gewand.“ Feuchtwanger weiß um den Kraftakt, den sein Vorstoß, einem vermeintlich überwundenen Literaturgenre den Boden einer Renaissance zu bereiten, seinerzeit bedeutete: Erstens galt es, eine ausgeprägte Aversion gegen „Ritterrüstungen, Fridericus-Perrücken [und] Stuart-Kragen“ zu bändigen, und zweitens war der weithin gehegte Verdacht zu entkräften, das historische Drama sei mehr nicht als ein kurzweiliges Bühnenspektakel mit zahlreichen folkloristischen Einsprengseln. Für ihn aber stellt es die schlichtweg „edelste Form“ der Sensibilisierung für politische Prozesse dar, daher auch sein reichlich bildungsbürgerlicher Appell, vom Achilles mehr zu betrachten „als nur die Ferse“. Ungeachtet des Anspruchs, mit dem Vokabular der Vergangenheit Aussagen über die verquere politische Syntax der Gegenwart treffen zu können, enthält der Rückgriff des historischen Dramas auf Stoffkomplexe eines vermeintlich heroischen Gestern ein gleich doppeltes Urteil: eines über die geschichtliche Größe der eigenen Zeitgenossenschaft ganz generell und eines über ihre Bühnenkompatibilität. Freundlich fällt keins der beiden aus.

Ins Auge sticht Feuchtwangers intellektualisierte Aversion gegen eine atmosphärisch zweifelsohne stark angespannte Alltagsrealität der beginnenden dreißiger Jahre:

„Inmitten der wüsten Barbarei, mit der man heute Politik macht und diskutiert, ist das historische Drama beinahe der letzte Zufluchtsort für den, der politische Dinge ohne Schmutz und unflätigen Lärm öffentlich darstellen will.“

---

327 Der Roman beruhte seinerseits auf einer Adaption des Stoffes für die Bühne. Das 1917 in München uraufgeführte Stück stieß allerdings auf lediglich verhaltene Resonanz.

Diese Aversion unterscheidet gleichwohl sehr genau zwischen der Idee des Politischen und dessen ganz konkreten, geschichtlich individuellen Erscheinungsformen. In die gedankliche Nähe des Kulturkonservatismus rückt den zitierten Satz das spürbare Unbehagen an einer kapriolenreichen Gegenwart, zum Rückzug in die Gegenwelt eines utopischen, posthistorischen Ästhetizismus bläst der Autor allerdings noch nicht. Die Kunst hat eine politisch sensibilisierende, nicht aber immunisierende Funktion. Namentlich das Geschichtsdrama kommt einer Metaebene gleich, von der aus „die Betrachtung großer Zusammenhänge, die distanzierende Schau des Ganzen“ möglich ist. Nur durch die Zurschaustellung welthistorischer Ausnahmesituationen und -persönlichkeiten kann das Publikum „aus der widerwärtigen Stickluft der Einzelinteressen“ befreit werden. Wenn Feuchtwanger in diesem Kontext mit dem Katharsisbegriff einen weiteren Terminus der aristotelischen Tragödientheorie rehabilitiert, ist das ästhetikgeschichtlich nur konsequent. Gereinigt werden sollen nämlich auch die politischen Leidenschaften. „[A]m würdigsten und wirksamsten“ zu leisten vermag das ein in der Tradition der Schaubühne stehendes Theaterkonzept.

Um eine knappe Marktanalyse kommt auch Feuchtwanger nicht umhin. Seiner Ansicht nach ist das Publikum durchaus fähig und willig, „sich aktuelle Ereignisse auch anders als in Form von Moritaten und roher Reportage servieren zu lassen.“ Unterschätzt werden sollte das Zuschauerpotential für anspruchsvollere Bühnenarbeiten also keinesfalls. Die ganz konkrete Perspektive für ein in das Gewand der Geschichte geschlüpftes Zeittheater: Da es die „rauen politischen Sitten zu klären und zu sänftigen“ versteht, kann es sich für „Staat und Gesellschaft“ gleichermaßen unentbehrlich machen. Kaum hoch genug veranschlagt werden kann aber auch seine theatergeschichtliche Bedeutung: Es kann die Schaubühne in eine moralische Anstalt verwandeln. Es ist die Mission eines Friedrich Schiller, die es damit erfüllt hätte.

Von einer anderen Leidenschaft ist in der Replik Ernst Penzoldts die Rede: von der des Schauspielerns. Sie, nicht Textvorlage, Dramentheorie oder Schaulust der Massen, steht am Anfang der Geschichte des Theaters.<sup>328</sup> Die Ergebnisse aller Überlegungen über das historische Selbstverständnis, die soziale Funktion oder den politischen Nutzen der Bühne drängt dieses Axiom ins Abseits. Betrachtet wird das „Theaterspielenmüssen“ als eine der elementaren Antriebskräfte des Menschengeschlechts, „eine Schauspielerkaste“ gebe es offenkundig genauso von Natur aus wie eine „Kriegerkaste“. Vergeblich sucht man in Penzoldts Zeilen nach einem Pendant aufseiten des Publikums – eine Leidenschaft des Rezipierens, die in aristotelischer Manier zu reinigen der Tragödie aufgetragen wäre, scheint es nicht zu geben, der komplette Part der Rezeptionsästhetik bleibt ein blinder Fleck. Natürlich lebe das Theater

„vom Angebot und nicht von der Nachfrage“, eine „gemeinnützige Angelegenheit“ im Sinne einer kulturellen Bereicherung, moralischen Verhaltensanleitung oder pädagogischen Belehrung ist es für Penzoldt nie gewesen. Das Publikum ist, so der im Tonfall fast schon joviale Befund, „beinah ein Zufall.“ Spätestens mit der These, der religiöse Kult sei aus dem Theaterpiel hervorgegangen, nicht aber dieses aus jenem, wird klar, dass es kein Bemühen um historische Sachlichkeit, sondern eigenes Wunschdenken war, was dem Autor die Feder geführt hat. Ganz unabhängig von seinem historischen Wahrheitsgehalt lässt sich die aus Penzoldts Geschichtspanorama ableitbare Rangordnung trefflich gegen eine ganz bestimmte Tendenz der Kunst der damaligen Zeit verwenden: Eine Kulturtechnik wie das Schauspiel, das früher da war als Religion, Textualität und Massengeschmack, wird sich auch nicht „vom Zufall mehr oder minder politischer Aktionen“ vereinnahmen oder fremd bestimmen lassen. Auch in Zukunft, so Penzoldts zuversichtliche Prognose, wird das Theater „einzig von den Leidenschaften und dem Genuss des Spiels“ bestimmt sein.

Mit seinem Theorem eines ausschließlich darstellungsdefinierten Theaters bleibt Penzoldt im Kreis der Rundbefragten isoliert. Hans José Rehfisch rückt den Zuschauer zurück in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Es ist die „Erhöhung des Lebensgefühls“ des Publikums, in der der Autor des „Juckenack“ den eigentlichen Zweck des Dramas ausgemacht hat. Ihr wichtigster Komplize ist – das dürfte kaum überraschen – eine „theatergemäße Wirkung“ des Dargestellten. Erzeugt werden kann sie auf den Wegen gleich dreier Dramengenres und ihrer spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten: einmal durch die im „individualistische[n] Schauspiel“ erreichte tragische Erschütterung, dann durch den Humor der „(satirische[n] oder anekdotische[n]) Komödie“ [sic!] und schließlich durch die namentlich vom historischen Drama geleitete Veranschaulichung „von regulativen Prinzipien in ihrer Antinomie“.

Soweit der typologische Rahmen. Die Pfade der Praxis erweisen sich indes auch hier als eher steinig. Das Theater als Summe aus Textvorlage und moralischer Quintessenz, aus Inszenierung und öffentlichem Nachhall ist ein viel zu sensibler Organismus, als dass es über alle Kapriolen von Politik wie Ökonomie und die eigenen stofflichen oder handwerklichen Schwächen schlichtweg hinweggehen und für eine dauerhafte Erfüllung seines Solls, der Steigerung des Lebensgefühls, guten Gewissens bürgen könnte. Rehfisch lastet es dem hysterischen Klima der damaligen Zeit an, den Argwohn zwischen Produzent und Rezipient vermehrt zu haben. Was die in zahlreichen anderen Beiträgen artikulierte Hoffnung auf das Erscheinen eines neuen Shakespeare anbelangt, gibt er sich keinerlei Illusionen hin: Gedeihen

---

328 Mit Penzoldt (1892 – 1955) meldet sich der Träger des Kleist-Preises des Jahres 1930 zu Wort. Ende der zwanziger Jahre versuchte er sich zudem auf dem Gebiet der Epik und legte die Romane „Der arme Chatterton“ (1928) und „Die Powensbande“ (1930) vor.

kann ein „Drama von klassischer Reife“ nur in historisch ruhigeren Fahrwassern, nicht aber in einer „Epoche politischer und wirtschaftlicher Verwirrung“, wie sie die Weimarer Republik um die Jahrzehntwende darstellt. Beirren zu lassen scheinen sich die Theaterautoren von derart trüben Erfolgsaussichten aber keineswegs, ihre schriftstellerische Arbeit sei für sie „so notwendig wie das Atmen“. Hart ins Gericht geht Rehfish dabei mit zwei Typen von Qualitätssaboteuren: Mit dem Dilettanten und dem „Scharlatan“. Ein Dilettant ist, wer einen guten Stoff durch eine mediokre Darstellung um dessen Wirkung bringt, ein Scharlatan, wer einer dramatischen Begabung zum Trotz ein „falsches Weltbild“ entwirft.

Rehfishs Beitrag ist in erster Linie eine Bestandsaufnahme. Durchbrochen wird sie lediglich durch den an das zeitgenössische Theater und sein Publikum adressierten Appell zu mehr Duldsamkeit im Umgang miteinander. Seine Kritik an der Gegenwart fällt pointiert, unterm Strich aber äußerst moderat aus. Ganz anders der Ton bei Carl Sternheim. Begeben hat sich der Autor des Zyklus „Aus dem bürgerlichen Heldenleben“ in den zeitkritischen Passagen seiner Antwort statt auf das Parkett sprachlichen Feinsinns auf den Estrich einer ausgenommen aggressiven Polemik. Kaum jemand, den sein Rundumschlag verschont hätte, nicht das Gros der zeitgenössischen Schriftstellerkollegen, nicht die parteipolitischen Extreme, nicht die Eliten in Staat und Wirtschaft, Universität und Religionsgemeinschaft, kaum eine gesellschaftliche Gruppe, die sich den Vorwurf geistiger Ausgezehrtheit und damit auch die Anklage einer zumindest indirekten Mitverantwortung für den rapiden Niedergang der Theaterkultur nicht gefallen lassen müsste.

Der erste Adressat von Sternheims Philippika ist der „unerträgliche[] Schwarm von Stückemachern aller Kulturnationen“ und damit die Theaterwelt selbst. Da zu nichts gegenwärtig weniger Begabung nötig sei als zum Beruf des Bühnenauteurs, scheint ihm das damalige Theater in einer Flut qualitativ mittelmäßiger bis schlechter Stücke zu ertrinken. Der Mangel an talentierten Köpfen scheint bei alldem kein Problem der Kunst allein zu sein, herausragende Persönlichkeiten vermisst Sternheim genauso in den Reihen der Politiker, der Gelehrten, der Wirtschaftsführer und „religiöse[n] Hirten“. Den Grund dafür sucht er vor einem geschichtlich großzügig abgesteckten Horizont:

„Das geistige Erbe von Jahrhunderten ist von der Menschheit radikal aufgezehrt, weder im Leben, geschweige in der Kunst gibt es einen einzigen Begriff, der die im schnöden Alltag befangene Seele, die Mechanik des Geistes orientierte, aus sich selbst erlöste.“

Da Klagelieder dieser Art zu den Evergreens beinah jeder Geschichtsepoche gehören, definiert Sternheim das zitierte geistige Erbe noch ein wenig genauer. Seiner Bedeutung verlustig gegangen sieht er etwas, dem das Theater über Jahrhunderte seine Identität und damit letztlich

auch ein hohes Maß an gesellschaftlicher Attraktivität verdankte, etwas, für das das Publikum der frühen 1930er Jahre schlichtweg nicht mehr empfänglich ist: die menschlich-existentielle Grunderfahrung von Schuld und Sühne. In den Tagen Goethes und Schillers, selbst noch in denen Gustav Freytags, eines der Starautoren der Gründerzeitpoche, war sie etwas, „dem niemand, der im mindesten auf sich hielt“, hätte entgehen können. Obsolet geworden zu sein scheint allerdings auch der große, vom späten 19. Jahrhundert unternommene geistesgeschichtliche Gegenentwurf, nämlich „Nietzsches von Ibsen über Hauptmann bis zu den jüngsten Hasenclevern zu Tode gehetztes Übermenschentum der Dienstmädchen und Unteroffiziere.“ Seine soziale Integrationskraft verloren hat mit dem klassischen tragischen Held und seinen modernen Pendants nicht nur das Theater, eine Vertrauenskrise scheint auch die beiden großen, weitaus jüngeren politischen Bewegungen erfasst zu haben: das „Hitlertum“ und den Bolschewismus. Beide bieten in ihren Heilsversprechen mehr nicht als „alte Kamelle“.<sup>329</sup>

Tragisch ist die Anachronizität der großen Traditionslinien des Theaters vor allem deshalb, weil es durchaus Indizien dafür gibt, dass die Dichter als Orientierungshilfe noch gebraucht werden. Vor allem die „tief geängstigte Jugend“ bettelt „um einige zeitgenössische Begriffe, mit denen sie eine geistige Existenz, das eigene menschliche Leben aufbauen könnte.“ Wie bereits die nähere Zukunft zeigen sollte, irrt Sternheim gewaltig, wenn er meint, dass diese erbetenen Begriffe allein von den Intellektuellen, nicht aber vom parteipolitischen Radikalismus geprägt werden können.

Ernst Toller scheint für die bevorstehenden politischen Kataklysmen ein feineres Gespür gehabt zu haben. Seine Antwort ist knapp, verfasst zum Teil im Telegrammstil. Er nennt die Namen von vier neuen Dramatikern, von Brenner, Hermann Kesten, Gmeyner und Ödon von Horváth.<sup>330</sup> Ihre Stücke bezeichnet er als „gekonnt[]“ und „entschieden[]“. Jenseits dieser Autorenquadrige scheint das Gegenwartstheater von einer ausgeprägten Ängstlichkeit besessen gewesen zu sein. Nach Gründen dafür muss Toller nicht lange suchen: Es sei die Reaktion, die bestimme, „welche Stücke gespielt werden dürfen, welche nicht.“ Für den Toller der frühen dreißiger Jahre waren defätistische Töne wie diese so ungewöhnlich nicht mehr. Mit Stücken wie „Wunder in Amerika“ oder „Die blinde Göttin“, letzteres entstanden in Zusammenarbeit mit Kesten, schien sich der einstige USPD-Aktivist und Spitzenmann der Bayrischen Räterepublik von der Vorstellung, die Gesellschaft mit den Möglichkeiten der Kunst zu bessern, verabschiedet zu haben. (vgl. Dove: 228 f.)

---

<sup>329</sup> Das Hitlertum stehe „mit Händen an der Hosennaht vor der geistigen Beschränktheit“ der preußen-deutschen Geschichte, der Bolschewismus wiederum serviere „in den Speisewagen der Compagnie internationale des Waggons lits [...] in Schmalz und Zwiebeln gekochte Speisen für alle Unterschied des Standes [...]“ [sic!]

<sup>330</sup> Gemeint gewesen sein dürften Hans Georg Brenner (1903 – 1961) und Anna Gmeyner (1902 – 1991). Gmeyner hatte mit dem 1930 uraufgeführten Stück „Heer ohne Helden“ auf sich aufmerksam gemacht“. Sie arbeitete nach ihrer Übersiedlung nach Berlin im selben Jahr mit Piscator zusammen.



Zur zweiten Teilnehmergruppe, zu den Vertretern der Dramaturgie. Die Auswertung ihrer Beiträge bedeutet einen nicht unwesentlichen Perspektivenwechsel: Die Bühnenautoren setzen Trends, die Dramaturgen bewerten und kanalisieren sie. Während sich die Antwortschreiben von Brecht, Feuchtwanger oder Toller in aller Regel im Spannungsdreieck aus Krisenkommentar, Rezipientenpsychogramm und eigener Künstlerästhetik bewegten, verleihen diejenigen der Dramaturgen den unbekannt gebliebenen Gelegenheitsautoren für einen Augenblick eine Stimme. Ihre Zeilen geben Auskunft über die thematischen und stilistischen Trends der täglich in hoher Zahl eingehenden Manuskripte, die den Weg auf die Theaterbühnen nur in Ausnahmefällen finden. Den beteiligten Dramaturgen gemein ist die Beobachtung, dass das Zeitalter eines menscheitsmissionarischen Expressionismus und seiner geschichtlichen Nachwehen endgültig passé sei, und dass sich das Drama wieder zunehmend auf die konkreten Alltagsprobleme zu fokussieren beginnt. In einen direkten Zusammenhang mit den Turbulenzen der Gegenwartsgeschichte wird dieser Trend allerdings in kaum einem Antwortschreiben gestellt.

Erhard Buschbeck<sup>331</sup> (Wien) registriert, nach einer Phase, in der jedes vermeintliche verkannnte Genie einen eigenen Dramenstil für sich zu erfinden bestrebt gewesen sei, eine Renaissance des „rein Handwerklichen“. Die „exzentrische[] Neigung zu einer rein ideellen Entladungen“ – gemeint ist damit ganz fraglos der Expressionismus mit seinem Oh-Mensch-Pathos – ist einem dramenästhetischen Ansatz gewichen, dessen Vertreter sich vor allem wieder der „Schaffung von Menschen“ verschrieben haben. Eine Zeitenwende bedeutet das zumal für ein Theater wie das deutsche, das den handwerklichen Minimalismus lange Zeit eher gering achtet, den Kreativitätskapriolen der Regisseure hingegen umso heftiger applaudiert hat – die Allmacht der Spielleiter sei mittlerweile wieder „auf ihr funktionelles Maß“ gestutzt. Ferner widmet Buschbeck sein Augenmerk der Wiederentdeckung des weiblichen Geschlechts. Es gebe endlich wieder überzeugende Protagonistinnen und damit auch tragende Rollen für Frauen, Bruckners im Vorjahr uraufgeführte „Elisabeth von England“ ist das sicher erfolgreichste Beispiel dafür. Was ihn dagegen umtreibt, ist die Kurzlebigkeit der allermeisten Bühnenproduktionen. Die Theaterautoren sieht er in der Pflicht, einem in seiner Stoffwahl oder zumindest seinem Subtext stark gegenwartsgebundenen Stück eine Gültigkeit auch über den Tag hinaus zu bewahren, keine Bühne dürfe es sich leisten, dass „wesentliche Werke“ schon innerhalb des ersten Jahres nach ihrer Uraufführung wieder „verpuffen“. Buschbeck emp-

---

331 Buschbeck (1889 – 1960) wurde 1918 von Hermann Bahr ans Wiener Burgtheater geholt, wo er in den folgenden Jahren als artistischer Sekretär, Dramaturg und Chef-dramaturg fungierte. Zwischen 1929 und 1931 lehrte er am Reinhardt-Seminar.

fiehlt, sich dabei an Otto Brahm's erfolgreichem Kampf für Ibsen und Hauptmann, aber auch am damaligen Einsatz des Burgtheaters für Franz Werfel und Max Mell<sup>332</sup> zu orientieren.

Wilhelm Chmelnitzky, Dramaturg in Kassel, beobachtet einen Trend weg vom unterhaltenen, genauso aber auch vom belehrenden und kopflastigen politischen Debatten anstößenden Theater hin zu Dramen, die sich um eine Aufwertung des „erhebende[n] Erlebnis, das nur einmalige Dichtung zu vermitteln“ vermöge, bemüht zeigen. Zu den Dramen, die die weit über bloße „Durchschnittsware“ hinausgehenden Forderungen der Zeit erfüllen, zählt er Bruckners gerade schon erwähnte „Elisabeth von England“ und Zuckmayers „Hauptmann von Köpenick“, uraufgeführt im Jahr der Rundfrage am Deutschen Theater unter Heinz Hilpert. Beide würden dem Theater eine „neue Blutzufuhr“ geben, die es in einer „kräfteverzehrenden Zeit“ wie der damaligen dringend brauche.

In seiner Wortwahl weitaus drastischer ist Heinrich Glücksmann<sup>333</sup> (Wien). Die Rede ist bei ihm von einer Flut von „dramatischem Geschreibsel“ und „Dilettantengestammel“, die bereits in der Krisenzeit der Vorkriegsjahre angeschwollen sei, seit geraumer Zeit allerdings wieder spürbar abebbe. Eine Steigerung des Talents sei im Falle der verbleibenden Posteingänge zwar noch nicht zu erkennen, sehr wohl aber eine des Temperaments, eines ganz bestimmten Drangs, „zum Leben und seinen Erscheinungen Stellung“ zu beziehen und den Leidtragenden der „brennenden Probleme[] der Zeit“ Lösungsperspektiven eröffnen.<sup>334</sup> Von dramenhandwerklicher Perfektion scheint der Großteil der Arbeiten bei alledem noch weit entfernt zu sein, die meisten gehören

„in die Reihe der Thesenstücke, der aktuellen Gegenwartspanoramen, ist Zeit- und politisches Theater; die Personen sind zumeist Redner und Agitatoren, der Dialog besteht aus Leitartikeln.“

Aus seinen starken Sympathien für den Typus des klassisch elitären Bühnendichters macht Glücksmann keinen Hehl. Dauerhaft durchsetzen werden sich seiner Ansicht nach nur die wahren Dichter; sie allein sind dazu befähigt, „aus der Zeit Anregungen zu empfangen“, sie allein vermögen es, „ins Tiefe und Weite zu schauen, das Heute aus dem Gestern zu verstehen und das Morgen darauf aufzubauen“. Tatsächlich scheinen seinerzeit „mehr Berufene am Werk als früher“.<sup>335</sup> Vor diesem Hintergrund wirkt der einleitende Hinweis darauf, Autoren wie Anton Wildgans und Stefan Zweig, aber auch den von Buschbeck erwähnten Max Mell einer größeren Theateröffentlichkeit bekannt gemacht und u. a. Schnitzlers „Anatol“-Zyklus

---

<sup>332</sup> Ein österreichischer Schriftsteller, der sich nach dem Weltkrieg der Erneuerung des Volksschauspiels widmete und in seinen Stücken religiöse und geschichtliche Stoffe adaptierte. 1933 sollte Mell (1882 – 1971) eine Unterstützungserklärung für Hitler unterschreiben.

<sup>333</sup> Glücksmann (1867 – 1947) war seit 1910 Dramaturg am Deutschen Volkstheater Wien. Nebenher betätigte er sich als Publizist und Theaterschriftsteller.

<sup>334</sup> Zum „Tummelfeld der eingebildeten Dichter“ schienen zunehmend „[d]ie Revue und das Kabarettlied“ geworden zu sein.

auf die Bühne gebracht zu haben, nicht gerade uneitel. Als deren Entdecker und Förderer nimmt Buschbeck natürlich die Rolle eines Königsmachers für sich in Anspruch, unausgesprochen zwar, und dennoch deutlich genug. Die eigentliche Besonderheit seiner Antwort aber ist zweifellos ihre internationale Perspektive. Namentlich aufseiten französischer und italienischer Autoren scheint den deutschen eine nicht zu unterschätzende Konkurrenz zu erwachsen, das Œuvre von Autoren vom Schlage eines Luigi Pirandello sei dem seiner deutschen Kollegen in der „Kunst des Dialogs, des Geplauders [und] der geistigen Equilibristik“ weit überlegen. Das einzige deutschsprachige Stück, dessen Kongenialität dieses Defizit des hiesigen Theaters zumindest teilweise auszugleichen vermag, ist Bruno Franks „Sturm im Wasserglas“, uraufgeführt 1930.

Die Titel bestimmter Stücke tauchen quasi leitmotivisch in zahlreichen Antwortschreiben auf. Auch für Gerhard Guthertz<sup>336</sup> (München) bildet das Frank-Stück, neben Bruckners „Elisabeth“, Zuckmayers „Hauptmann“ und der „Portugalesischen Schlacht“, einem nur hier genannten Penzoldt-Stück aus dem Jahr 1930, den überzeugenden Beweis dafür, dass die viel gescholtene deutsche Theaterliteratur der ausgehenden zwanziger und frühen dreißiger Jahre Dramen von Weltformat zu Papier zu bringen durchaus noch in der Lage ist. Interessanter als dieses Generalattest ist sicher auch hier der Kommentar zu den zahllosen Manuskripten, die den Weg an die Theateröffentlichkeit nicht finden. Auch auf Guthertz’ Schreibtisch scheinen sich solche Schreibversuche zu stapeln, deren Autoren sich bei der Stoffwahl vor allem an „den Ereignissen des Tages“ orientiert haben. Das Gros seiner persönlichen Begegnungen bestätigt ihm offenbar, dass das Zeittheater im Trend liegt. Was ihm bei Durchsicht seines Posteingangs allerdings auch auffällt, ist eine Radikalisierung des dichterischen Selbstverständnisses in gleich zwei Richtungen: Selten zuvor sei „von der Notwendigkeit, den Eigenwillen dem Willen der Gesamtheit unterzuordnen, [...] vom alleinigen Heil des ‚kollektiven‘ Schaffens“ soviel Aufhebens gemacht worden wie zur damaligen Zeit, selten zuvor habe es andererseits eine so geringe Bereitwilligkeit des Einzelnen gegeben, „hinter die Sache in den Schatten zu treten“. Diese Polarisierungstendenz hat nur Guthertz kurz thematisiert.

Franz Horch<sup>337</sup> (Berlin) sieht die eigentliche Leistung der zeitgenössischen Dramatik in der Aufwertung des Volksstücks, das „prinzipielle Desinteresse am Menschen auf der Bühne“ dürfe hingegen genauso als überwunden betrachtet werden wie der Trend des „Theaters ge-

---

335 Gelobt finden sich an dieser Stelle Karl Kraus und Franz Theodor Csokor, selbst Teilnehmer dieser Enquête.

336 Auch Guthertz (1877 – 1942) war zunächst Dramaturg am Wiener Burgtheater. Seit 1915 ist er am königlichen Hof-, bzw. Bayrischen Staatstheater München beschäftigt.

337 Horch (1901 – 1951) war zwischen 1924 und 1926 Dramaturg an den Wiener Kammerspielen und fungierte anschließend, von 1926 bis 1931, gleichzeitig als Dramaturg am Deutschen Theater Berlin und am Theater in der Josephstadt in Wien.

gen das Theater’“. Begonnen hat Horch seinen Beitrag eher plastisch-narrativ: Seit April 1927 habe er jedes bei ihm eingegangene Stück in einem Buch registriert, mittlerweile verzeichne es 3685 Einträge. Der überwiegende Teil dieser Eingänge fällt unter die Rubrik „Spruchbanddramatik’“. Gemeint sind damit Stücke, deren Autoren beim Aufbau der eigentlichen Handlung und der Zeichnung der agierenden Figurenensembles nach einer äußerst „primitive[n] Schwarz-Weiß-Technik“ verfahren sind. Völlig außer acht lassen sie ferner den inszenierungspraktischen Aspekt, eine Aufführung ihrer Arbeit würde häufig schon an den räumlichen und technischen Kapazitäten einer klassischen Spielstätte scheitern. En vogue war lange Zeit die Adaption von Stoffen aus Bibel und Geschichtsbuch. Dabei war der – natürlich stark verklausulierte – Gegenwartsbezug zumeist auf Kosten des Wahrscheinlichkeitsprinzips erkaufte worden, ihren Text hätten die Autoren statt auf halbwegs authentische, lebenswirkliche Figuren „auf eine Anzahl von Sprechautomaten“ verteilt. Die Tage der Hochkonjunktur mythischer und historischer Stoffe scheinen gezählt, mit dem Volksstück werde die Bühne endlich wieder „den Geschöpfen und Fleisch und Blut“ zurückgegeben. Aufgegriffen werden aktuelle, gegenwartsrelevante Themen nunmehr, ohne dass „die Diskussionsträger [dabei] zu Schalltrichtern“ degradiert und die Gegenstände ihrer Reflexion zu Tode abstrahiert werden. Horch ist der einzige der Dramaturgen, der seinen Optimismus ganz unbefangen zur Schau stellt und dem deutschen Gegenwartstheater expressis verbis bescheinigt, auf einem wirklich guten Weg zu sein.

Auch Erich Munk, Dramaturg der Vereinigten Städtischen Bühnen Kiel, hat diesen Trend zum „Volkstümlichen“ registriert. Das Zeitstück als „politische[] Ereignisse des Tages“ behandelndes Bühnengenre will er davon allerdings sorgfältig getrennt sehen. Im Zeichen der Statistik steht auch der Beginn seiner Antwort: Pro Woche seien es 15 bis 20 Manuskripte, die ihn erreichen, die allermeisten über einen Verlag. Den Bedeutungszuwachs solcher vermittelnder Instanzen hält er für ein Symptom der Zeit, ohne Geld und Verbindung nämlich sei nirgendwo noch etwas zu erreichen, erst recht nicht am Theater. Die künstlerische Qualität der Texte selbst verliert er darüber nicht aus den Augen, seine Erwartungshaltung den Leistungen gerade des Bühnenschriftstellers gegenüber könnte höher kaum sein. Anders als es das fortwirkende romantische Genieverständnis suggeriert, sind Dichter seiner Erfahrung nach nicht einfach da und werden irgendwann entdeckt, vielmehr müssen sie sich auf der Basis eines ganzen Bündels von Talenten entwickeln. Ein ausgeprägter „Klangsinn“ gehört dazu genauso wie eine genaue Kenntnis der menschlichen Gefühls- und Seelenlandschaft. Munk betrachtet das Drama als die schwerste aller Künste, weil der Dichter sich seinen Text stets

auch „verlebendigt“ vorstellen und daher über ein Höchstmaß an Imaginationskraft verfügen muss.

Die Einschätzung, der zufolge das Theater das Genre des im Stil der Reportage verfassten Zeitstücks nach einer längeren Hausse in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre mittlerweile wieder überwunden habe, wird vor dem Hintergrund der bereits referierten Trendbeschreibungen seiner Dramaturgenkollegen überraschen. Einen derart schweren Stand hat die quasi-naturalistische Dramatisierung gegenwartspolitischer Konflikte Munks Einschätzung nach deshalb, weil das Publikum nicht permanent „an das ‚Heute‘“ erinnert werden wolle. Im Reportagetheater der zwanziger Jahre sieht er ein Instrument der Bewältigung eines obstinaten Nachkriegstraumas, „in ruhigeren Zeiten“ indes – auch mit dieser Gegenwartsbeschreibung steht er allein – stelle man „keine *lebenden* Berühmtheiten auf die Bretter“. Dass der „Zug der Zeit“ zum Volkstümlichen gehe, habe nicht zuletzt hermeneutische Gründe. Das zeitgenössische Publikum nämlich scheint Stücke, in deren Fall es zunächst eine abgehobene Grundidee zu begreifen gilt, zunehmend zu boykottieren, gerade das Großstadtpublikum wolle „haben, nicht erwerben.“ Drei Stücke der jüngeren Vergangenheit sind es, denen es Munk zufolge gelungen ist, einen volkstümlichen und lebensnahen Stoff zu dramatisieren, ohne dabei in einen penetrant gegenwartspolitischen Ton zu verfallen: Lampels „Revolte im Erziehungshaus“, Leonhard Franks „Karl und Anna“<sup>338</sup> und „Das Schwache Geschlecht“<sup>339</sup>.

Wie eine direkte Auseinandersetzung mit den Positionen des Kollegen aus Kiel liest sich der Beitrag Carl Werckshagens, Dramaturg am Hessischen Landestheater Darmstadt, die letzte im Rahmen dieser Rundfrage der *Scene* veröffentlichte Antwort. Ihr Titel: „Vom Rührstück zum Lehrstück“. Anders als bei Munk stößt eine unter Verzicht auf eine höhere handlungsmotivierende Idee vorgenommene Adaption zeitgenössischer Stoffe bei Werckshagen auf starke Vorbehalte. Den Eindruck, dass das Publikum das Theater da, wo es sich emotional, aber auch intellektuell überfordert fühlt, meidet, teilt er nicht. Wie die meisten anderen Rundbefragten registriert auch er einen Trend zum Zeitstück, eine Entwicklung, die an sich zu begrüßen wäre, wenn die Autoren nicht im Regelfall auf eine „gedanklich-kritische Positionierung, die etwas Wesentliches über den Einzelfall hinaus“ besagt, verzichten würden. Statt die Funktionsmechanismen der Gesellschaft zu erklären und damit durchschaubar zu machen, begnügt sich das typische Zeitstück damit, sie nachzuerzählen. Es gleicht einem „dramatische[n] Idyll“ und steht theatergeschichtlich gesehen in der Tradition des in seiner öffentlichen Nachwirkung zeitlich stark begrenzten, eher gefühls- denn verstandesbetonten Rührstücks.

---

338 Die Bühnenfassung der 1927 erstpublizierten gleichnamigen Novelle.

339 Ein von Reinhardt im Mai 1931 inszeniertes Stück des Franzosen Édouard Bourdet (im Original: „Le sexe faible“).

Die Suche nach Vorbildern, die dem deutschen Gegenwartstheater die eigene dramaturgische Schwäche überwinden helfen könnten, geht Werckshagen ohne kulturideologische Scheuklappen an. Seine Sympathie gilt vor allem den avantgardistischen Leistungen des jungen sowjetischen Films. Spätestens im direkten Vergleich mit einer Leinwandproduktion wie Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925), Wsewolod I. Pudowkins „Sturm über Asien“ (1928) oder Victor A. Turins „Turksib“ (1930) muss der kulturinteressierten Öffentlichkeit die „Verwaschenheit und Dürftigkeit“ des durchschnittlichen deutschsprachigen Zeitstücks bewusst werden. Aneignen sollte es sich, so die konkrete Empfehlung, die „Beobachtungsgabe“ und „Folgerungsfähigkeit“ Eisensteins und seiner Regisseurskollegen, beide sind für die Gestaltung von Handlung und Figurenverhältnis von exzeptioneller Bedeutung. Das dramaturgische Markenzeichen des sowjetischen Films ist die Untersuchung des konkreten Einzelschicksals auf „das Typische, Systemhafte [und] Allgemeingültige“, sich wie das Zeitstück mit einer detailverliebten Illustrierung von „Privatsituationen“ aufzuhalten, entspricht seinem Erzählstil nicht. In Deutschland gibt es nur einen namhaften Theatermann, dem es gelingt, die „Spannkraft des politischen Denkens“ ohne weitere inszenierungsbedingte Reibungsverluste auf das Bühnengeschehen zu übertragen: Erwin Piscator.<sup>340</sup>

Als die eigentliche theaterhistorische Leistung Piscators wird die Überwindung der „Melodramatik“ gefeiert, er habe begriffen, dass es darauf ankommt, „einen Überblick über den [jeweiligen] Gegenstand zu gewinnen, statt sich an ihm zu erregen [...]“. Ausdrücklich gelobt werden indes auch zwei bühnenliterarische Einzelwerke, Bronnens „Michael Kohlhaas“ und Döblins „Die Ehe. Drei Szenen und ein Vorspiel“, von 1929 das eine, von 1931 das andere. Werckshagen sieht in ihnen die Vorboten eines Prozesses, an dessen Ende das deutschsprachige Zeitstück seinen dramaturgischen Schwerpunkt von der naturalistischen Illustration auf die pädagogische Abstraktion verlagert haben könnte. Während ein Werk wie Stefan Zweigs uraufgeführtes „Lamm des Armen“ den Überlebenskampf des alten, rein imitatorisch verfahrenen Theaters noch verlängert, hat das einen „kollektive[n] Lebenskomplex[]“ dramatisierende Döblin-Stück den Anstoß für die Etablierung einer völlig neuen, gegen die gesellschaftlichen, aber auch kulturellen und kulturindustriellen Anfechtungen der Zeit gewappneten Dramenform gegeben. Der Name, den Werckshagen dieser neuen Form verpasst, klingt vertraut: Er nennt sie Lehrstück. Mit Döblin also, nicht mit Brecht, scheint die im Titel seines Antwortschreibens schlagwortartig formulierte theatergeschichtliche Vision erfüllt zu sein.

---

<sup>340</sup> Wichtig ist Werckshagen der Hinweis, dass es keine parteipolitische Affinität war, die ihm diesen Namen souffliert hat.



### III.3.7 „Deutsche Dichter über den Film“. (Theater-)Literatur und Kinematographie I

Vor eine seiner größten Herausforderungen stellte das Theater der Film. Sein Auftreten war es, der „den Bruch zwischen tradierten Kulturvorstellungen des 19. Jahrhundert und der ästhetischen Realität der Moderne“ (Schweinitz: 5) markierte. Auch der Film war eine technische Errungenschaft bereits des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Seine Geschichte begann 1895, mit den ersten öffentlichen Lichtspielvorführungen im November in Berlin, im Variété Wintergarten, und einen Monat später in Paris. Natürlich ließ eine mediengeschichtliche Innovation wie diese gerade die Vertreter von Literatur und Theater nicht unbeeindruckt. Waren es im Falle des Naturalismus Instrumente wie Photographie und Phonographie, die bei den Bemühungen um eine möglichst naturgetreue Abbildung der Wirklichkeit einen wichtigen Orientierungspunkt darstellten, so schienen Expressionismus, Avantgarde und Moderne den Film als entscheidenden Impulsgeber neuer Erzählstile zu begrüßen. (vgl. Fähnders: 151 ff.) Ein Blick in die Publizistik des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts zeigt, wie schnell er zu einem Gegenstand auch des allgemeinen Interesses avancieren können. Bereits vor dem Weltkrieg waren die Debatten über die Chancen und Risiken des neuen Mediums für die traditionelle Ästhetik nicht nur eine „Angelegenheit des engeren Fachkreises“, sondern der „gesamte[n] intellektuelle[n] Öffentlichkeit, – insbesondere der literarische[n] Szene.“ (Schweinitz: 5)

Das deutsche Nachkriegskino stand ganz im Zeichen expressionistischer, schnell zu Klassikern der Stummfilmära avancierender Produktionen wie Robert Wienes „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1920) oder Friedrich Wilhelm Murnaus „Nosferatu“ (1922). In den Reihen seiner Theoretiker hatte der Film allerdings längst die ersten Gräben aufgerissen. Der Begeisterung über die angesprochenen konstruktiven Impulse für die narrative Literatur oder das Theater stand die nackte Sorge um deren Existenz gegenüber. Mit Schlagworten wie Trivialisierung und Kommerzialisierung bedienten sich auch die Kinoskeptiker bevorzugt eines kulturkonservativen Begriffsfundus. (vgl. Fähnders: 152)

Die Teilnehmer der oben analysierten Enquête der VZ aus dem Jahr 1926 hatten sich, bedingt durch die Ausgangsfrage („Stirbt das Drama?“), dem Film neben anderen Formen der Unterhaltungskultur vornehmlich unter dem Aspekt seines Gefahrenpotentials für das klassische Drama gewidmet. Anders eine in den Monaten August und September 1922 im BBC unter dem Titel „Deutsche Dichter über den Film“ publizierte Rundfragenserie, verbunden haben die Initiatoren ihre Aktion nämlich mit einem Aufruf zur Mäßigung. Die Dichter hätten, so die Redaktion in ihrem Vorwort, die Gefahr des Films für das Theater frühzeitig erkannt, hätten ihn anschließend allerdings bekämpft, statt zu versuchen, ihm „aus seinen eigenen Bedingungen heraus gerecht zu werden und an ihm mitzuarbeiten“. Umgekehrt sei die Filmindustrie

unter dem Eindruck des rasanten technischen Fortschritts übermütig geworden. Nach Einschätzung des BBC waren die Rahmenbedingungen für eine Kooperation seinerzeit ausgenommen gut: Der Dichter sei im Begriff, den Literaten abzulegen und könne „die Bedingungen der ‚Bildichtung‘ im Gegensatz zur ‚Wortdichtung‘“ damit erfüllen. Gleichzeitig habe die Filmindustrie die „Sackgasse“ erkannt, in der sie „ohne die Nachhilfe anregender Manuskripte“ geraten könnte (BBC Jg. 54, Nr. 415, Beilage, 5. 9. 1922).

Wer 1922 vom Film sprach, meinte natürlich noch den Stummfilm. Was das Kino schon damals mit dem Theater verband, war die szenische Visualisierung einer Handlung, was es einstweilen noch von ihm unterschied, war der technikbedingte Verzicht auf die Dimension des gesprochenen Wortes. Auf fruchtbaren Boden fiel der Versuch der BBC-Redaktion, ihre Autoren von der Möglichkeit der Wahrung eines gewissen künstlerischen Anspruchs selbst unter den Bedingungen der Kulturindustrie zu überzeugen, nicht überall: Aus der Warte Döblins beispielsweise degradiert den Film seine Sprachlosigkeit zu einer unvollkommenen und daher tunlichst zu ignorierenden Kulturtechnik. (Publikation in: BBC Jg. 54, Nr. 431, Beilage, 14. 9. 1922) Der Film spreche nicht, was also habe, so die rhetorische Frage, ausgerechnet der Dichter mit ihm zu tun? Sein Material sei die Sprache, das des Filmproduzenten indes die optisch reduzierte Phantasie. Wo sich der an den Prinzipien einer konventionellen Ästhetik geschulte Dramatiker also auf den Perspektivenwechsel, den die Niederschrift eines Drehbuchs bedeutet, einlässt, droht seine Imaginationskraft unterforderungsbedingt zu verkümmern, genauso wie die des Lyrikers, den man nötigen würde, ein Gedicht zu verfassen, „in dem nur der Vokal ‚i‘ vorkommt.“ Immerhin mag Döblin eine technische Perfektionierung des Films und damit eine Erhöhung seiner Attraktivität auch für die Dichtkunst zumindest mittelfristig nicht ausschließen. Vorerst aber seien Filme längst noch keine „Produkte der Kunst“, sondern lediglich Kunstprodukte.

Auch Hans José Rehfisch (Nr. 449, 1. Beilage, 24. 9. 1922) lenkt die Aufmerksamkeit auf die psychotechnologische Dimension der Sprache: Sie sei das einzig „adäquate, von der Natur dem Menschen verliehene Ausdrucksmittel [seiner] Gedanken und Empfindungen [...]“. Im Stummfilm, der auf diese mediale Möglichkeit verzichten muss, sind die Protagonisten auf ihr Gebärdenspiel reduziert, die Bühne verfügt dagegen über das unschätzbare Privileg, die physische Präsenz des Menschen um eine verbalisierte Introspektive zu ergänzen. Für die Rolle des „Vermittler[s] inneren Erlebens“ eignet sich der Film also nicht. Gewahrt sieht Rehfisch, der im Folgejahr zu Piscator ans Central-Theater wechseln sollte, die Authentizität des menschlichen Innenlebens allein in der logozentrischen Bühnenkunst: Eine „Verstellung des Gebärdenspiels“ sei schließlich immer möglich, nicht aber – ein Ansatz, gegen den Kleist

Sturm gelaufen wäre – die Verfremdung der Sprache. Als Sündenfall erachtet Rehfisch die Arbeit des Bühnenautors an einem Filmmanuskript andererseits aber auch nicht. Bewusst sein muss sich der Dichter nur, dass sein Werk in diesem Fall in den Bereich des Kunstgewerbes gehört, nicht aber in den einer konventionellen, ihrem Selbstverständnis nach hochkulturellen Bühnenliteratur, und dass es damit vor allem die „Kurzweil eines mit der Sehnsucht nach künstlerischem Erleben nicht behafteten Publikums“ bedient.

Der Aspekt der Souveränität des Dichters findet sich bei Hanns Johst aufgegriffen. (Nr. 449, 1. Beilage, 24. 9. 1922) Der zeitgenössische Bühnenautor ist bei seiner Arbeit Johst zufolge vor allem auf zwei Dinge fixiert: auf „die dritte Dimension der Weltanschauung“ und „die intellektuelle Dialektik der Szene“. Von beidem sollte er, wenn er sich für eine Zusammenarbeit mit der Filmindustrie entscheidet, nach Möglichkeit keinerlei Abstriche machen. Die Industrie selbst wird sich von ihren „rein marktschreierischen, naturalistischen [und] ungeistigen Gesten“ solange nicht lösen, wie sie die Souveränität ihrer Autoren nicht respektiert. Mit den brancheneigenen Drehbuchautoren seien gegenwärtig bloß „Diener am Material am Werk.“ Die „Betriebsleiter“ wiederum denken allein – auch dies ein Vorwurf zahlreicher Repliken – in den Dimensionen ökonomischer Erfolgsdaten, anders als die Theaterliteraten, die ihrem Werk über dessen ideellen Gehalt die Perspektive der Unsterblichkeit zu eröffnen suchten.

Zumindest in diesem letzten Punkt dürfte Johst die Zustimmung Brechts sicher gewesen sein. Selbstverständlich war das keineswegs. Brecht, dessen Stück „Trommeln in der Nacht“ zum Zeitpunkt der Rundfrage kurz vor der Uraufführung stand, hatte seinen „Baal“ wenige Jahre zuvor nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit der apotheotischen Überhöhung der Künstlerfigur in den Stücken des späteren Präsidenten der Reichsschrifttumskammer zu Papier gebracht. Anstoß an der industriellen und kunstgesetzlich damit einfach nicht mehr steuerbaren Entstehung eines Films nimmt er allerdings genauso wie Johst. (Nr. 415, Beilage, 5. 9. 1922) Der in einer technisch eher anspruchlosen Theaterwelt sozialisierte Dichter kennt, so Brechts Ansatz, die „Bedürfnisse und Mittel der einzelnen Ateliers“ nicht. Entsprechend sei, was er zu Papier bringt, stets „eine Art Stehgreifmanuskript.“ Moniert hat er aber vor allem die dem härter werdenden Wettbewerb auf dem Filmmarkt anzulastende Verflachung des künstlerischen Niveaus – diese Konkurrenz gleiche „dem Wettrennen von Droschkengäulen, wobei das Hauptaugenmerk auf Purpurschabracken und die Bemalung der Gäule gerichtet wird.“ Mit einer Entwicklung wie dieser können die Dichter einfach nicht mithalten.

Bei allen Vorbehalten, denen sich der Film dieser seiner kommerziellen Dimension wegen ausgesetzt sieht, erkennt ein Teil der Replikanten aber auch, dass sein ästhetikrevolutionäres

technisches Potential nur dann nutzbar gemacht werden kann, wenn die Vertreter des klassischen Sprechtheaters auf ihren künstlerischen Alleinvertretungsanspruch verzichten. Auch die Dichter verschont Brecht nicht mit Kritik: Unter einem hohen Niveau verstünden sie häufig vor allem Langeweile. Das moderne Massenpublikum mag den cineastischen Kitsch bevorzugen, umgekehrt aber mache niemand einen wirksamen Film, der wie das Gros der zeitgenössischen Theaterschriftsteller das ganze Genre eigentlich für Kitsch halte.

In diesem Klischee aber scheint sich das Sprechtheater längst eingerichtet zu haben. Oskar Loerke beschreibt das Versagen der zeitgenössischen Bühnenauf Autoren mit einem Chiasmus: „Ihre Filmbücher sind Buchfilme.“<sup>341</sup> (Nr. 437, 1. Beilage, 17. 9. 1922) Wann immer die Filmskripte noch vom Geist des klassischen Dramas oder einer traditionellen Narrationstechnik beseelt sind, haben ihre Autoren das Klassenziel verfehlt. Dichter, die für die Filmindustrie tätig sind, gibt es en masse, folgt man Loerke, haben sie es bislang allerdings noch nicht vermocht, die Leidenschaft, mit der sie sich ihrer konventionellen literarischen Arbeiten widmen, auch in die Filmvorlagen zu investieren. Was den Film seiner Ansicht nach von Bühnenstück und literarischer Erzählung zuallererst unterscheidet, ist das Fehlen einer Vorgeschichte. Für die Gattungen der traditionellen Literatur ist sie eine unsichtbare Selbstverständlichkeit, von ihrer Bildlichkeit werde sie durch den Autor erlöst und auf ihren „seelische[n] Extrakt“ reduziert. Diese Reduktion ist es, die „den Fortschritt, die Bedeutsamkeit, das Gewicht, die Spannung“ einer epischen oder dramatischen Handlung fördere. Eine Dimension wie die der Vorgeschichte kennt der Film nicht, sein konstitutives Moment sei vielmehr der permanente Wechsel der Erscheinungen. Wer ein Filmskript verfasst und dem klassischen Literaten in sich dabei nicht abschwört, betreibe ein Spiel „wie das Zerstreuen und Zusammenkehren von Quecksilberkügelchen.“ Der Film aber summiere sich „im Intellekt der Regenbogenhaut“ zum Kunstwerk, nicht aber im Intellekt unter der Schädeldecke.

Loerke hat sich, auch einer eher abstrakten Ebene, einem essentiellen Unterschied zwischen Leinwand- und Bühnenhandlung gewidmet. Zu den Teilnehmern, die die Dichter nun auch ganz explizit zu einer Beteiligung an Filmproduktionen zu animieren versuchen, gehören u. a. Hanns Frank (Nr. 421, Beilage, 8. 9. 1922) und Alfred Polgar (Nr. 441, Beilage, 20. 9. 1922). Franck hält die Beteiligung der Dichter an Leinwandproduktionen vor allem deshalb für geboten, weil die eigentliche Schwachstelle des Films das Drehbuch sei. Dessen qualitative Aufwertung aber kann allein durch die „leidenschaftliche[] Beteiligung der Dichter“ forciert werden. Polgar wiederum erwartet vom Dichter die Bereitschaft, in gleich beiden Welten sesshaft zu werden, in der der klassischen Bühnendichtung genauso wie in der der Kinematographie.

graphie. Verlangt seien Gehirne, „die vom Wunder des beweglichen Bildes inspiriert ihre Einfälle nicht erst ins Filmische übersetzen müssen“, sondern die von je her in der Sprache der Leinwand gedacht haben. Künstlerisch anspruchsvoll sind nach Meinung des langjährigen Mitarbeiters der *Schaubühne* allein solche Manuskripte, die schon „aus dem Geiste des Films“ geboren seien. Die Fähigkeit, den hohen qualitativen Anspruch der Bühnenliteratur zum Maßstab auch der Praxis der Drehbuchschriftstellerei zu machen, bezeichnet Polgar als Filmdichten.

Iwan Goll (Nr. 433, Beilage, 15. 9. 1922) hält es für unlogisch, in der Hoffnung auf originelle und qualitativ hochwertige Filmskripte ausgerechnet auf den Bühnendichter zu setzen, dessen Arbeitskultur nämlich hat mit der des „Filmgenies“ nur noch wenig gemein. Das Endziel aller kreativ Tätigen sei die Kunst, auf dem Weg dorthin scheint vieles erlaubt, auch wenn es sich mit den Kategorien der klassischen Ästhetik nicht mehr fassen lässt. Dass man in Deutschland den Unterschied „zwischen Dichter und Filmlibrettist“ nicht kenne, hält der gebürtige Franzose Goll für ein fatales sprachliches Manko – im Falle Oper komme schließlich niemand auf die Idee, den Komponisten mit dem Librettisten zu verwechseln. Goll sieht im „Filmgenie“ in erster Linie einen Verwandten des Regisseurs, Architekten und Photographen und weniger ein Alter ego des Schriftstellers. Der Dichter erschafft seine Welt aus „Ideen und Worten“, der Filmlibrettisten hingegen „aus Gegenständen und Handlungen“, seine Materie sind „leibhaftige Menschen, die Natur, das Licht, die Masse, die Bewegung.“ Ein Virtuose auf diesem Gebiet sei Charlie Chaplin. Er hätte, wie vor ihm im Übrigen schon der Musikdramatiker und Bühnenweihfestspiel-Schöpfer Richard Wagner, seine Welt nicht geträumt oder gedacht, sondern gelebt. Im Film sei die Technik „das zentrale Feuer“, wer ihre Gesetze kennt und beherrscht, dem ist der erste Schritt aus der Abhängigkeit von der konventionellen Dramenpoetologie gelungen. Das Establishment des Literaturtheaters dürften technikfixierte Töne wie diese genauso provoziert haben wie die Prognose, „die alte *Dichtkunst*“ werde sich „am Jungquelle der *Lichtkunst*“ erneuern. Goll ist ein pragmatischer Idealist, für ihn ist die Kunst „eine aus dem Realen ins Transzendente wachsende Erschaffung.“ Er selbst hat mit „Methusalem“ (1922) und „Lassalles Tod“ zwei Stücke zu Papier gebracht, in denen er mit den Möglichkeiten filmischer Ergänzungen des Bühnengeschehens experimentiert.<sup>342</sup> Die Expressionisten hätten die Handlung ihrer Stücke allein durch Worte Plastizität und Dynamik verschafft, Goll hingegen will diesen Effekt mittels Einsatz der Kinematographie erreichen.

---

341 Als Wegbereiter der deutschen Naturlyrik stellt Loerke (1884 – 1941) in den Reihen der Teilnehmer eine Ausnahmeerscheinung dar. Einen ersten Erfolg hatte er bereits 1907 mit der Erzählung „Vineta“ feiern können. 1913 war ihm der Kleist-Preis verliehen worden, seit 1917 arbeitete er als Lektor für den S. Fischer Verlag.

Ähnlich progressiv fällt die Antwort Otto Zareks aus.<sup>343</sup> (Nr. 447, Beilage, 23. 9. 1922) Empfohlen werden darin eine rasche Überwindung der restriktiven aristotelischen Ästhetik und ein klares Bekenntnis zum „Schöpferische[n] an sich“ – schließlich hätten schon die Griechen, als ihnen die alten nicht mehr ausreichten, neue Götter erfunden. Die Frage nach der künstlerischen Substanz von Leinwandproduktionen hält er also für völlig obsolet. Gestellt wird sie seiner Ansicht nach nur noch deshalb, weil der Gegenwart „für die platonische Idee des Films“ ein präziser, zeitgenössischer Begriff einfach noch fehlt. Mit den probaten kunsttheoretischen Modellen lässt sich die Geschichte des Films schon deshalb nicht mehr erklären, weil sie sich spiegelverkehrt zu derjenigen der Theaterliteratur vollzieht: Der Film habe mit der Kolportage begonnen und dränge nunmehr zur Form. Entwarnt wird bei dieser Gelegenheit auch vor den kinoskeptischen literarischen Intellektuellen: Eine wirkliche Gefahr stellt ihr Kulturkonservatismus für das Kino nicht mehr dar, dafür scheinen sie viel zu heterogen und viel zu schlecht organisiert.<sup>344</sup>

Aus der Warte Oskar Maurus Fontanas (Nr. 443, Beilage, 21. 9. 1922) schließlich knüpft der Film sogar an zwei wichtige Traditionsstränge der okzidentalen Kulturgeschichte an: An das mittelalterliche Mysterienspiel und an die Heilige Schrift als „Bilderbibel nach dem Werktag“.<sup>345</sup> Da er moralitätsprägend ist, dürfen die Dichter keineswegs abseits stehen, sie gehören „in die Polis“ und damit mitten in den Entscheidungsprozess.

Alles in allem ist das Kinopublikum selbst, obwohl es durch sein Rezeptionsverhalten über Erfolg und Misserfolg eines Films zu richten die Möglichkeit hat, für die Rundbefragten kaum ein Thema. Brecht hält ihm seine „unbegrenzte Fähigkeit“ vor, „Kitsch zu fressen“. Nur Franck hat sich ihm ein wenig ausführlicher gewidmet. Die Frage nach der Verantwortung für die Flut dramaturgisch eher grobschlächtiger Drehbücher stellt sich für ihn nicht ernsthaft. Gegen den Willen des Publikums, bei ihm die „Masse der Kinobesucher“, ist seiner Ansicht nach wenig auszurichten. Und diese Masse habe einen klaren Hang zum Kitsch. Solange sie sich nicht ändert, solange werde sich auch das Kino nicht ändern, solange „ihr Ungeschmack, ihr roher Instinkt, ihr verderbtes Empfinden“ sich nicht wandelt, solange werde alles beim Alten bleiben. Die Industrie könne gar nicht anders, „als das bisherige Niveau innehalten.“ Jeder Dichter, der auf sich hält, ist nach Francks Einschätzung gut beraten, sich aus dem

---

342 Im Falle des „Lassalle“ wird das Duell, dem der Protagonist bekanntermaßen zum Opfer fällt, noch während des Stücks auf der Leinwand im Bühnenhintergrund antizipiert.

343 Zunächst war Zarek (1898 – 1958) Regieschüler von Reinhardt. Anschließend ging er nach dem Krieg nach München. Zur Zeit der Rundfrage war er Chef dramaturg an den dortigen Kammerspielen.

344 Mit den literarischen Intellektuellen rechnet Zarek ab: Ihre soziologische Form sei „nicht die einer ‚Gesellschaft‘. Zur ‚Gemeinschaft‘ fehlt ihnen die Voraussetzung der inneren Bindung, zur ‚Kameraderie‘ die Ehrlichkeit des Freundschaftsgefühles, zur ‚Kampfbruderschaft‘ die Idee.“



Filmgeschäft schlichtweg herauszuhalten und „den Kampf gegen Windmühlenflügel“ gar nicht erst aufzunehmen. Wie der Blick auf die Antworten vieler seiner Autorenkollegen gezeigt hat, stellt seine, also Francks, filmskeptische Position schon 1922 keine Mehrheitsmeinung mehr dar.

### III.3.8 „Warum schreiben Sie keine Filme?“ (Theater-)Literatur und Kinematographie II

Im Laufe der folgenden Jahre sollte der Film seine gesellschaftliche Stellung weiter festigen. Wer ihm am Ende des Jahrzehnts seine Aufmerksamkeit schenkte, hatte es mit einem völlig anderen Phänomen zu tun als noch die Teilnehmer der BBC-Rundfrage des Jahres 1922. Ablesen lies sich sein Bedeutungszuwachs zum einen natürlich an der nackten Statistik: Die Zahl der Kinos hatte sich innerhalb eines guten Jahrzehnts, zwischen 1918 und 1930, von 2300 auf etwa fünftausend mehr als verdoppelt, die Anzahl der Sitzplätze war von achthunderttausend auf zwei Millionen gestiegen, Mitte der zwanziger Jahre besuchten täglich rund zwei Millionen Menschen eine Vorstellung. (vgl. Kolb: 103) Einer ausgenommenen Popularität erfreuten sich in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre die Filme Charlie Chaplins, aber auch die Avantgardeproduktionen sowjetischer Regisseure wie Eisenstein oder Pudowkin. Die anspruchsvolleren deutschen Filmproduktionen des fraglichen Zeitraums standen im Zeichen der neuen Sachlichkeit – genannt seien hier Georg Wilhelm Pabsts „Freudlose Gasse“ (1925) und Walter Ruttmanns „Berlin, die Symphonie einer Großstadt“ (1927). Namen und Titel wie diese können freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die deutsche Filmwirtschaft seit 1923 in einer schweren Krise befand. 1927 wurde die UFA, der noch im vorletzten Kriegsjahr gelegte Grundstein einer nationalen deutschen Filmindustrie, vom politisch weit rechts stehenden Hugenberg-Konzern übernommen. Beendet sah sich die Krise allerdings erst mit der Durchsetzung des Tonfilms. In Deutschland geschah das auf breiterer Front in den Jahren 1928 bis 1930. Am 1. April 1930 kam mit Josef von Sternbergs „Blauem Engel“ der erste große deutsche Tonfilm in die Lichtspielhäuser. Obwohl das Kino damit zu einem „wichtige[n] Ort republikanischer Massenkultur“ (Fähnders: 220) avanciert war, brachte es auch und gerade das klassische Literaturtheater zunehmend unter Legimitationsdruck.

In die Zeit dieses Übergangs fiel eine Rundfrage der VZ. Die Ausgangsfrage diesmal: „Warum schreiben Sie keine Filme?“ (VZ Nr. 78, 1. Beilage, 31. 3. 1929) Publiziert finden sich die Reaktionen in der Ausgabe vom 31. März 1929, fast genau ein Jahr vor der Uraufführung

---

345 Fontana (1889 – 1969) zählte zu den produktivsten Theaterrezensenten seiner Zeit. Darüber hinaus galt er nach dem Krieg als einer der führenden Vertreter des expressionistischen Dramas in Österreich. Er war der Gründer der Wiener Volksbühne.

der Verfilmung des „Unrat“-Romans von Heinrich Mann also. Interessant ist diese Enquête vor allem deshalb, weil die Redaktion, wie sie in der Einführung unterstreicht, mit ihrer Enquête eine konkrete Absicht verfolgt hat, die nämlich, eine „Basis für eine [...] Verständigung zwischen Literatur und Film-Industrie“ zu schaffen. Schon die Formulierung der Ausgangsfrage – „Warum schreiben Sie keine Filme?“ – macht deutlich, wie wenig Verständnis man der chronischen Sprachlosigkeit zwischen beiden Seiten entgegenbringt. Die VZ ist phantasiereich genug sich vorzustellen, dass sich die Geschichte der Kinematographie nach dem Muster des Märchens vom hässlichen Entlein vollziehen könnte: Zum damaligen Zeitpunkt noch von auffallender Unansehnlichkeit, könnte sich der Film alsbald in einen der stolzesten Schwäne auf den Wassern auch der seriösen Künste verwandelt haben. Deshalb gilt es, ihn „künstlerisch so ernst und wichtig zu nehmen, wie er es vielleicht im Augenblick noch nicht durchaus verdient, aber in Zukunft verdienen wird“. Um die Akquirierung unverbindlicher Momentaufnahmen und rasch wieder vergessener Stimmungsbilder geht es der Redaktion hier also nicht mehr, erhoben hat sie vielmehr den Anspruch, die *Vossische* zu einem Motor des kulturgeschichtlichen Progresses zu machen.

Zur Teilnahme eingeladen worden sind ganz gezielt die „besten und bekanntesten jüngeren Schriftsteller“, die Vertreter einer Autorengeneration also, für die sich die Entwicklung von Strategien gegen den fortschreitenden Legitimationszerfall des klassischen literarischen Gattungsgefüges und die Veränderung der Publikumspräferenzen als Überlebensaufgabe erweisen könnten. Dass einzelne Antwortschreiben das ihnen von der VZ gebotene Forum für die öffentliche Pflege ihrer kulturkonservativen und damit auch anticineastischen Ressentiments nutzen, konnte nicht ausbleiben. Animiert werden sollten sie aber eigentlich dazu, den Aufstieg des Kinos als Chance gerade auch für die eigene literarische Produktivität zu begreifen. Für die Redaktion selbst steht außer Frage: Verantwortlich für das schon damals unüberschaubare Angebot an „schlechte[n] oder minderwertige[n] Filme[n]“ sei vor allem die Qualität des „*Manuskript[s]*“.<sup>346</sup> Dieser Umstand scheint umso bedauerlicher, als das Drehbuch als textuelle Basis der Produktion eines Films durchaus das Potential einer eigenständigen literarischen Gattung hat. Indem sie zur Filmindustrie bislang allerdings eher auf Distanz geblieben sind, hat das Gros der rundbefragten Autoren dieses Potential weitgehend ungenutzt gelassen. Der Grund für diese Distanz liegt auf der Hand: die absehbare Kollision der eigenen Interessen mit denen der Produzenten. Beheimatet sind beide Seiten, Filmautor wie Filmproduzent, in verschiedenen Sphären. Beruft sich der eine auf das Prinzip der künstlerischen Autonomie, denkt der andere vor allem in den Kategorien von Absatzchancen und wirtschaftlicher Renta-

bilität. Die Erfahrung zeigt, dass das ökonomische Argument sich im Regelfall als das schlagkräftigere erweist. Daher stelle, so das Urteil der Redaktion, das Filmmanuskript heute im Allgemeinen weiter nichts dar „als ein[en] Kompromiss an den vermeintlich schlechten Geschmack des großen Publikums [...]“. Dass sich die Kommunikationsdefizite zwischen Autor und Produzent allerdings beheben lassen, ohne dass eine Seite dabei den Part des Verlierers übernehmen müsste, zeigt die Arbeitspraxis Charlie Chaplins oder des sowjetischen Kinos.<sup>347</sup>

Vorweggeschickt hat die Redaktion den Antwortschreibern überdies einige selbst angestellte Überlegungen zu einer Ästhetik des Drehbuchs. Die Arbeit des Autors darf sich ihnen zufolge nicht darin erschöpfen, Texte mit Zugehörigkeit zu einem klassischen Genre der Literatur einfach in das Korsett einer Filmvorlage zu schnüren. Ein stofflich wie dramaturgisch anspruchsvolles Manuskript kann er nur dann zu Papier bringen, wenn er sich „mehr als bisher [auch] für die stumme Leinwand“ zu interessieren und die Eigengesetzlichkeit des Films zu akzeptieren bereit ist.<sup>348</sup> Die Antwortschreibern dokumentieren, wie schwach diese Bereitschaft aufseiten der Schriftsteller zum damaligen Zeitpunkt noch ausgeprägt war. Der Redaktion bleibt damit vorerst nur die Hoffnung, „eine produktive Zusammenarbeit zwischen Schriftstellern und Film-Industrie“ wenn nicht schon heute, so doch zumindest morgen in die Wege leiten zu können. Dass sie bei allen bildungsbürgerlichen Sympathien für eine hohe Qualität der Angebote der Gegenwartskultur auch die Filmproduzenten bei den Hörnern der eigenen Motivation zu packen weiß, macht der Schlusssatz deutlich: Die Industrie müsse endlich einsehen, dass man „sogar mit künstlerisch reinen Leistungen [] Geld – und zwar viel Geld“ – verdienen könne.

Jemand, der von der kulturgeschichtlichen Singularität des Theaters überzeugt ist, ohne dem Film deswegen mit der Attitüde blasierter Geringachtung zu begegnen, ist Ferdinand Bruckner. Dass er die im Vorwort der Redaktion aufgegriffene Kritik an der literaturskeptischen Haltung der Filmproduzenten trotzdem teilt, stellt bereits die Titelzeile seines Beitrags klar: „Weil die Industrie den Film nicht selbständig werden lässt“. Eigentliche Drehbücher schreibt er zwar nicht, zumindest aber als Vorlagen für Filme haben einzelne seiner literarischen Texte durchaus schon gedient.

Für Bruckner zerfällt das Angebot an Kulturgütern in zwei Klassen, in die der Luxusartikel und in die der geistigen Grundnahrungsmittel. Über die Zugehörigkeit des Kinos lässt sich

---

346 Der Darstellungskunst und Regiearbeit, der Photographie und Aufnahmetechnik hingegen bescheinigt die Redaktion der VZ, im Laufe der Jahre ein durchaus professionelles Niveau erreicht zu haben.

347 In beiden Fällen werde das drehfertige Manuskript kurz vor der Aufnahme zwischen Autor, Regisseur und Darstellern noch mal durchgesprochen.

seiner Ansicht nach nicht wirklich streiten: Mag es auch noch so sehr Objekt der Leidenschaft einer breiten Masse sein, den Status eines „Lebensbedürfnis[ses]“ verleiht er, Bruckner, ihm nicht. Jedes „allgemeine Bedürfnis“ nämlich lebe von der Sprache. Die aber ist das identitätsstiftende Element des Theaters und steht dem Film zumindest in dieser Eigenschaft nicht zur Verfügung. Auf das Theater fixiert ist Bruckners Antwort vor allem deshalb, weil er zu beweisen sucht, dass das Drehbuch nicht denselben Weg beschreiten wird wie der Dramentext. Diese medienkomparatistischen Passagen sind zweifellos die originellsten seines Beitrags. Die deutsche Bühne feiert er in erster Linie wegen ihrer fast manisch betriebenen thematischen Horizonterweiterung. Dieser „Mut zum Thema“, aber auch zum kreativen formalen Experiment ist der Tatsache einer fehlenden, allfällige Abweichler immer wieder autoritär auf Linie bringenden Tradition geschuldet. Es ist in erster Linie die ansehnliche Genealogie flamboyanter „Anfänger“ und genialischer „Außenseiter“, denen das deutsche Theater seinen Weltruhm zu verdanken scheint. Der Stolz des theaterbeflissenen Franzosen erschöpft sich – dies ganz sicher kein wirklich objektiver Blick über den nationalkulturellen Tellerrand – im Werk Molières, der des Engländers in den Bühnenstücken Shakespeares. Die Deutschen allerdings hätten Kleist, Büchner und Hebbel. Forciert wurde die Rebellion dieser drei Persönlichkeiten durch eine „sehr wache Kritik an den Begriffen ‚Kunst‘, ‚Zeit‘, ‚moralische Anstalt‘.“ Bruckners Vermerk dazu:

„Das deutsche Theater lebt nicht von den produktiven Erfahrungen der Tradition, sondern von den weit produktiveren Impulsen der Kritik. Ein deutscher Dramatiker kann nicht auf dem andern ‚weiterbauen‘ [...], vielmehr fängt jeder gleichsam von vorne an [...].“

Ganz anders die Mechanismen hinter den grellen Fassaden der Lichtspieltheater. Seine Existenz verdankt der Film einer Vielzahl ökonomischer und technologischer Faktoren, deren eher restriktives Regelwerk mit der freieren inszenatorischen Praxis des Theaters so gut wie nichts mehr gemein hat. Obwohl deutlich jünger als die Bühne, scheint zumal der deutsche Film erstaunlich neuerungsresistent. Niemand, der von ihm sagen würde, er marschiere an der Weltspitze. Entsprechend schwer hat es auch der innovations- und experimentierfreudige Außenseiter. Bruckner sieht beide in einer Sackgasse, den Film genauso wie seine Produktions- und Vermarktungsindustrie, den Film, weil er den ökonomischen Zwänge der Produzenten unterworfen ist, die Industrie, weil sie der völlig maßlosen Illusion naheilt, das Theater ersetzen zu können. Besiegelt scheint beider Schicksal dabei längst noch nicht. Vor allem der

---

348 Erwähnt findet sich in diesem Zusammenhang die Adaption zweier aus der Feder Leonhard Franks stammender literarischer Vorlagen („Räuberbande“ [Roman, 1914] und „Karl und Anna“ [Novelle, 1927]) durch die Filmindustrie. Für beide hatte sie dem Autor die Rechte abgekauft – ohne dass Frank sie zuvor noch einmal für die Zwecke einer Leinwandproduktion überarbeitet hätte. Aus Sicht der Redaktion kam das Ergebnis einer „Diskreditierung der Filmkunst und des Dichters“ gleich.

Film hat eine Zukunft, sofern er sich aus der Abhängigkeit von der Industrie zu befreien bereit ist und um einer bestimmten Botschaft willen gedreht wird, nicht aber deshalb, „weil Produktionsabschlüsse vorliegen oder die Technik Beschäftigung sucht.“ Bruckners Gewährsmann dafür, dass auch ein ostentativ sozialkritischer Anspruch einem Film den Kassenerfolg keineswegs automatisch vereitelt, ist Pabsts oben bereits erwähnte „Freudlose Gasse“, dem 1925 in die Kinos gekommenen deutschen Leinwanddebüt Greta Garbos. Diesen Film habe das Publikum nachweislich besser verstanden habe als die Industrie.

Zwei andere Autoren machen aus ihrer Geringschätzung gegenüber den Praktiken der Filmindustrie keinen Hehl: Bertolt Brecht und Georg Kaiser. Beide beantworten die Ausgangsfrage mit den Federstrichen weniger Sätze. Wie alle Beiträge ist auch derjenige Kaisers bereits mit der Kernbotschaft überschrieben: „Weil ich mit den Fabrikanten nicht zusammenarbeite!“ Den „sich die Fabrikation von Filmen anmaßenden Persönlichkeiten“ fehlen seiner Ansicht nach schlichtweg „die entsprechenden Organe“ für eine angemessene Würdigung der intellektuellen, moralischen und dramaturgischen Substanz eines Manuskripts. Brecht attestiert der Filmindustrie unter der Überschrift „Kurz und gut“, sie sei „zu doof“ und müsse um ihrer gründlichen Regeneration willen „zuerst *bankerott*“ gehen.

Mit dem Beitrag Ernst Tollers findet die Rundfrage zur Sachlichkeit zurück. Seine Titelzeile: „Die Auftraggeber fehlen“. Nach elitärem Dünkel gegenüber der vermeintlich geistfreien und ausschließlich profitorientierten Kinematographie klingt das nicht. Auch die Erklärung dafür, dass das Genre Drehbuch innerhalb des eigenen Schaffens lange Zeit einen blinden Fleck darstellte, mutet eher pragmatisch denn kulturpessimistisch an. Im Falle eines Dramentextes habe er, so Toller unter Anspielung auf seinen gefestigten Ruf als Theaterautor, in aller Regel die Gewissheit, dass er verlegt wird und zeitnah sogar seinen Weg auf die Bühne findet. Im Falle eines Filmmanuskripts hingegen müsse ein Auftrag vorliegen. Den aber habe es bis vor kurzem nicht gegeben. Mittlerweile aber liegt er vor, eine fast schon privilegierte Situation, die ihn keineswegs hat müde werden lassen, der Filmindustrie das Kreativitätspotential der jüngeren Bühnenschriftsteller ins Bewusstsein zu rufen. Gerade die Autoren seiner Generation haben sich nachweislich um eine akribische dramenliterarische Erschließung des „Zeitgeschehen[s]“ verdient gemacht. Seiner festen Überzeugung nach sind sie auch dazu imstande, „Filme zu schreiben, die künstlerisch wertvoll sind und das Publikum fesseln.“ Es ist sicher nicht falsch, aus dieser Zeile mehr noch als die Hommage einen flehendlichen Appell herauszuhören. Das Kino nämlich sei – zumindest in dieser Einschätzung besteht zwischen Toller und Brecht Konsens – längst „auf das Niveau blödesten Kitsches gesunken“. Aufhorchen aber lässt, dass der langjährige politische Gefangene bei einer schnellen und effektiven Bekämp-

fung dieses Qualitätsverlustes ausgerechnet auf den Staat und dessen fiskalpolitische Regulierungsinstrumente setzt, gefordert nämlich wird eine Senkung der Kinosteuer zugunsten „wertvolle[r] Filme“ und eine Erhöhung zulasten von „Schundfilme[n]“. Nicht nur im Theater, auch auf der Leinwand will Toller also einen künstlerischen und moralischen Mindeststandard gewahrt sehen. Im Falle des Kinos allerdings ruft er, anders als noch im Rahmen der Zensur-Rundfrage der VB, nicht mehr nach einem Gremium von Fachleuten, sondern direkt nach dem Staat.

Bei Arnold Zweig („Weil ich nicht pfuschen kann“) wird der Prozess des künstlerischen Arbeitens thematisiert. Es ist die Sorge um die Autonomie der eigenen Produktivität, die der Autor des „Sergeanten Grischa“ als Begründung für seine Distanz gegenüber dem Gewerbe der Kinematographie heranzieht. Bei der Ausarbeitung eines Drehbuchs scheinen andere kognitive, aber auch andere soziale Kompetenzen gefragt zu sein als bei der Niederschrift eines Dramas oder einer Novelle. Das politisch „runde Weltbild“, auf das er seine schriftstellerische Arbeit unabhängig vom jeweiligen Textgenre zu gründen beansprucht, kann, so Zweigs Befürchtung, die Arbeiten am Filmskript allenfalls in arg ramponiertem Zustand überdauern. Da er selbst aber, wie er im Titel bereits angedeutet hat, nicht pfuschen könne, da er nicht bereit sei, als bloßer „Stromlieferant“ aufzutreten und sich „den Diktaten [der] gegenwärtigen Macht- oder Rechthaber“ unterzuordnen, deshalb schreibe er keine Filme.

Aus der Warte der dialogorientierten Redaktion muss auch Zweig damit als eher hoffnungsloser Fall betrachtet werden. Dabei weiß er den Film aufgrund seines hohen kommunikativen und sozialintegrativen Potentials durchaus zu schätzen: Eine „Biblia pauperum und ihr Orbis pictus“, also eine „*Bibel der geistig einfachen Menschen*“ nennt er ihn. Dafür, dass dieses Potential nicht genutzt wird, ist nicht allein die Filmindustrie verantwortlich zu machen. Wer als Dichter die Rolle eines – um im Bild zu bleiben – neuzeitlichen Propheten oder säkularen Evangelisten übernehmen will, muss imstande sein, „eine allgemein packende Geschichte in ausdrucksvollen Bildern gut, d. h. in der richtigen Reihenfolge [zu] erzählen.“ Genau dieses Anforderungsprofil aber scheint das Gros der Drehbuchautoren nicht zu erfüllen – schlechtes Kino hingegen, so das brachiale Urteil, schreibe in Deutschland jedermann. Wer indes über das entsprechende filmnarrative Talent verfügt, der wird nach Zweigs Einschätzung unweigerlich an der Eigengesetzlichkeit der Filmindustrie verzweifeln. Schon das Theater stellt, zumindest dort, wo es unter die Suprematie des Regisseurs geraten ist, die oben bereits angesprochene Autonomie des Künstlers zusehends in Frage. Vorgeworfen wird den Spielleitern ein akuter Mangel sowohl an Sensibilität für die Botschaften zeitgenössischer Bühnenstücke als auch an Respekt den Leistungen der klassischen Theaterliteratur gegenüber. Verloren ge-



gangen sei Regisseuren und Schauspielern der „Respekt vor dem gedichteten Wort“. Für die Vertreter der Filmindustrie gilt ähnliches. Den „Lieferant des Sujets“ achten sie, so Zweig in einer stark polemischen Zuspitzung, geringer als denjenigen „des elektrischen Starkstroms“, eine Asymmetrie, der er die mangelhafte dramaturgische Qualität der meisten Drehbücher anlastet. Es mag altfränkisch klingen, wenn Zweig die in allen Bereichen kulturelle Produktivität schwindende Bereitschaft zu „*einer aufrichtigen kameradschaftlichen Zusammenarbeit*“ moniert. Am Kern seiner Sorge ändert diese Formulierung wenig: Die Welt des Films färbt auf die Theaters ab, nicht umgekehrt. Tragisch ist diese Entwicklung natürlich für die nicht unerhebliche Zahl derjenigen Bühnendichter, die mit den intellektualitätsfernen Anforderungen der Filmindustrie nichts anzufangen wissen. Ihnen wird auch das Theatermachen fürderhin schwerer fallen.

Bei Wolfgang Goetz ist es der Vorwurf einer äußerst versnobten Exklusivität, der an die Adresse der Filmindustrie ergeht. Man muss, so die in seinem mit „Nichts für den Dramatiker“ überschriebenen Beitrag formulierte Erfahrung, bereits über gut geknüpfte Netzwerke verfügen, um einen Film schreiben und anbieten zu dürfen. Goetz wusste genau, wovon er spricht: Zwischen 1920 und dem Jahr der Rundfrage fungierte er als Regierungsrat bei der Filmprüfstelle Berlin.<sup>349</sup> Die wenigen filmliterarischen Anregungen, die er ihr zu geben versucht habe, seien von der Industrie „mit Geschrei“ quittiert worden. Goetz gehört zum kleinen Kreis von Replikanten, deren Antworten die Leser der Nachwelt daran erinnern, dass man sich zum Zeitpunkt der Rundfrage immer noch in der Ära des Stummfilms befand. In einem Kontext wie diesem musste ein Dramatiker, wenn er ein Drehbuch zu Papier bringen wollte, bereit sein, die vertraute Rolle des Wortjongleurs und Sprachakrobaten gegen die eines Kreators einer vor allem visuellen Welt einzutauschen. Goetz hält sich für diesen Medienwechsel für schlichtweg ungeeignet, sein „*eigentliches Material*“ sei die Sprache. Ein Filmskript zu verfassen bedeutet aber, Regiebemerkungen zu generieren und untereinander zu verknüpfen – genau das kann und will er nicht.

Die Filmindustrie galt den meisten Theaterautoren, wegen ihrer Profitorientierung, aber auch wegen ihrer ausgeprägten Skepsis allen künstlerisch innovativen Impulsen gegenüber, noch als relativ berechenbar. Ganz anders das Kinopublikum. Der Massenrezipient ist ein Phänomen, dessen Entstehung unter anderem dem Film als einem der wichtigsten Exponenten der Kulturindustrie zuzuschreiben ist. Die Kategorien des Geschmacksurteils der klassischen Ästhetik hatte in einem Lebensbereich, der wie die Filmproduktion der kapitalistischen Logik unterworfen war, keinen Platz mehr. Über den Erfolg oder Misserfolg eines Leinwandwerks

entschied die Anzahl verkaufter Kinokarten. Wie viele Befragte scheint sich auch Goetz un-  
schlüssig zu sein, wie hoch die Schuld des Publikums am eigenen Konsumverhalten zu veran-  
schlagen ist. Wo es darum geht, den Misserfolg dramaturgisch intelligenter Filme zu erklären,  
zieht er die Zuschauer nicht zur Verantwortung, wo er hingegen nach Gründen für die eigene  
Aversion gegen das Genre Drehbuch sucht, ist es die Anklagebank, auf die sich die Mehrheit  
der Kinogänger verwiesen sieht. Die großen, das Drama seit Jahrhunderten inspirierenden  
Widrigkeiten der menschlichen Existenz würde er in einem Filmskript anzusprechen niemals  
wagen, schließlich wolle sich das Publikum im abendlichen Kientopp erholen und „nach des  
Tages Last und Mühe“ entspannen. Nicht vereinbar ist mit diesem vermeintlichen Entspan-  
nungsbedürfnis der empirisch nachweisbare Erfolg der cineastisch inszenierten „wildesten  
Mordgeschichten“. Solange wie die Masse nach dem Happyend schreie, bleibt eine adäquate  
Gestaltung der großen Schicksalsthemen für die Leinwand Tabu. Einen Grund für das frostige  
Verhältnis zwischen Dramatikergilde und Film erkennt Goetz in einem Fehlschluss der Lite-  
raturformalisten, in der Gewissheit nämlich, die Leinwand sei der direkte Nachkomme der  
Theaterleinwand. So dramatisch aber sei der Film im Grunde gar nicht, eher schon episch,  
und seine stärksten Wirkungen erziele er oft sogar „durch seine rein *lyrischen* Momente.“

Einem weiteren Aspekt der Kooperation zwischen Drehbuchautor und Filmproduzent hat  
sich der weiter oben bereits zitierte Ernst Glaeser gewidmet: Der fehlenden „Identität von  
Einfall und Herstellung.“ Auch in der Filmbranche herrscht das Prinzip der industriellen Ar-  
beitsteilung. Der Autor sei dabei nicht mehr als ein „*Stofflieferant*“, die Transformation seiner  
schriftlich fixierten Ideen in laufende Bilder fällt in den Kompetenzbereich anderer. Korrigiert  
werden kann dieses die Qualität des Ergebnisses belastende Zuständigkeitssplitting durch  
zwei ganz konkrete Maßnahmen: Der Drehbuchautor müsste erstens über den nötigen institu-  
tionellen Spielraum verfügen, seinem Skript ohne Abstriche an Botschaft und Aufbau auf die  
Leinwand zu verhelfen – er hätte dazu eine eigene Filmgesellschaft zu gründen –, er müsste  
zweitens über die nötige Qualifikation verfügen, auch den Part der filmischen Umsetzung  
seines Skripts zu übernehmen – er hätte dazu noch das Handwerk der Regieführung zu erler-  
nen. Darüber, wie sich dieser erhebliche finanzielle, logistische und ausbildungstechnische  
Aufwand im Einzelnen bewerkstelligen ließe, schweigt sich der Autor des Bestsellers „Jahr-  
gang 1902“ aus. Seine damalige Situation jedenfalls bietet ihm noch Anlass genug, seine Rep-  
lik unter den Titel „Weil ich keine Kontrolle über die Produktion habe“ zu stellen.<sup>350</sup>

---

349 Nach seinem Ausscheiden verlegte sich der studierte Historiker Goetz (1885 – 1955) auf die Theaterkritik. Zu seinen Bühnenarbeiten der zwanziger Jahre zählen „Gneisenau“ (1925) und „Finkenkrug“ (1927).

350 Auch bei Glaeser findet sich ein Hinweis auf Franks Konflikt mit der Filmindustrie.

Auch Glaeser hält der Filmindustrie vor, sie wolle lediglich verdienen und scheue deshalb „das Risiko künstlerischer Experimente.“ Und verdienen könne man, zumal in Deutschland, am besten „durch die Verfilmung des Mittelmäßigen, des Gefälligen, des Dekorativen.“ Mit einer Variierung einschlägig bekannter Standardvorhaltungen begnügt sich Glaesers Antwort allerdings nicht. Ihre gedankliche Originalität verdankt sie ihrer pointierten Kritik am systematischen Missbrauch des Kinos für die Massenmedialisierung einer zutiefst vordemokratischen Weltanschauung. Was auf der Leinwand als optisch makellose und dramaturgisch seichte Charmeoffensive zugunsten eines bestimmten Tugendkanons daherkommt, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als Versuch einer Restauration des kapitalistischen Ethos der wilhelminischen Bourgeoisie. Ins Kino geht das Publikum, um, so der rezeptionsästhetische Ansatz des Beitrags, „von jener bürgerlichen Tragik erschüttert zu werden, die zum Herzen, aber nicht zum Verstande spricht.“ Damit hat sich das Lichtspielhaus in die spezifische sozialfunktionale Tradition des Unterhaltungstheaters gestellt: Auch das Kino nämlich will „eine ‚höhere‘ Welt sein – eine Stilisierung [der] sonntäglichen Wünsche“ seines Publikums. So zeige es die Liebe „rührend und schön“, den Krieg zwar tödlich, zugleich aber auch „als großen Born menschlicher Kameradschaft“. Eine Schlüsselrolle fällt natürlich der Charakterzeichnung der Dramatis Personae zu. In dieser Frage hegt Glaeser den Verdacht, dass die Zuordnung bestimmter charismatischer Stärken und Schwächen nach rein ideologischen Kriterien erfolgt. Den Kapitalisten zeige die Leinwand „als rührenden Familienvater – den Proletarier als Ideal-Bolschewisten.“ Es ist ein mit der Zäsur des Jahres 1918 überwunden geglaubtes Welt- und Menschenbild, das mithilfe des Kinos die Lufthoheit über die politische Befindlichkeit der Weimarer Gesellschaft zurückerobert zu haben scheint.

Wenn es darum geht, dem Kino einen Ausweg aus der Falle des politischen Missbrauchs aufzuzeigen, bedient sich auch Glaeser einer durch und durch martialischen Terminologie. Er hofft, die „stärkste Waffe des Kapitalismus“, die der Film zum damaligen Zeitpunkt seinem Eindruck nach noch darstellt, in eine „kunstpolitische“ umschmieden zu können. Drei Dinge sind dazu vonnöten: erstens „*unabhängige Konsortien*“, zweitens „*die Abschaffung der Zensur*“ und schließlich drittens „*eigene Häuser*“. Solange der Film allerdings „der politischen und gesellschaftlichen Restauration dient“, solange müsse er boykottiert werden.

Gerhard Menzel argumentiert weitaus moderater. Anders als Glaeser setzt er im Verhältnis zwischen Drehbuchautor und „Unternehmer“ nicht auf Revolution, sondern auf Kooperation. Der Titel seines Beitrags – „Weil der Autor in die Ecke gedrückt wird“ – hätte eigentlich kulturpessimistischere Töne erwarten lassen. Menzel aber reißt seine Autorenkollegen aus dem Tiefschlaf einer vorindustriellen Literaturästhetik. Bewusst ist auch ihm, dass die Nieder-

schrift eines Filmskripts dem mit den Gesetzen einer historisch eingeschliffenen Arbeitspraxis groß gewordenen Autor einen radikalen Perspektivwechsel abverlangt. Er räumt ein, diesen Wechsel selbst längst noch nicht vollzogen zu haben. Wann immer er an einem Drehbuch arbeitet, scheint er als Dramatiker zum Stift zu greifen. Sämtliche seiner Entwürfe orientieren sich an den genrespezifischen Bedürfnissen eines Bühnenstücks, bisweilen sogar an denen von Roman und Novelle, niemals aber an denen des Films. Das eigentlich konstitutive Moment der Filmproduktion, die Aufnahmetechnik nämlich, stellt für die meisten seiner Dramatikerkollegen seinem Eindruck nach immer noch einen blinden Fleck dar. Die Option, die den Vertretern einer eher konventionellen, wort- und textorientierten Literatur bleibt, die Attraktivität der eigenen Leistungen für das Gewerbe der laufenden Bilder zu steigern, ist die Aneignung des entsprechenden technischen Know-how. Bislang agitiert das Justmilieu der traditionellen Schriftstellerei gegen das Lichtspielhaus noch mit nahezu contrarevolutionärer Härte; nicht ausgeschlossen aber, dass im Falle vieler „aus einem Saulus ein Paulus“ würde, wenn sie sich nur stärker mit der technischen „Möglichkeiten und Wirklichkeiten“ der Kinematographie beschäftigen würden.

Was die Beschreibung des Verhältnisses zwischen der Filmindustrie und einer auf einen bestimmten drehbuchliterarischen Qualitätsstandard bedachten Autorengemeinde anbelangt, begnügt sich Menzel nicht mit unverbindlichen Appellen. Die Industrie solle, so der Vorschlag, den Autoren ganz konkrete Aufträge erteilen, beispielsweise in Gestalt von Entwürfen „zu einem bestimmten Thema oder für einen bestimmten Star“. Die Autoren ihrerseits sollten bei der eigentlichen Produktion des Films präsent sein und so die adäquate Umsetzung ihrer dramaturgischen Vorarbeit begleiten. Überdies sollen die „Machtbefugnisse“ zwischen Autor und Regisseur paritätisch aufgeteilt werden. Mit alldem soll eine Suprematie der „Praktiker“ verhindert werden.<sup>351</sup>

Mit einer Gegenfrage pariert Walter Hasenclever das Anliegen der Schriftleitung: „Für wen Filme schreiben?“ Es ist das gebrannte Kind, das aus seinen Zeilen spricht. Den Arbeitsalltag der Filmindustrie kennt Hasenclever aus gleich zwei Perspektiven: aus der des Drehbuchautors, aber auch aus der des Schauspielers. Gelehrt zu haben scheinen ihn seine Erfahrungen, wie wenig das Geschehen auf der Bühne mit dem auf der Leinwand dramaturgisch gemein hat. Zwölf Jahre zuvor, in der Spätphase des Weltkriegs also, hat er unter dem Titel „Die Pest“ ein Filmskript vorgelegt, das, weil es als erstes deutschsprachiges als Buch erschien, das

---

351 Menzel erinnert sich in diesem Kontext der folgenden Anekdote: Shaw muss, als er einem Produzenten für die Verfilmung seiner Dramen grünes Licht gab, darum gebeten haben, dass dieser darauf verzichte, ihren Titel zu übernehmen, ihre Inhalte eins zu eins auf die Leinwand zu bringen und den Namen ihres Autors zu nennen. Derart kokett aufzutreten kann sich zum Zeitpunkt der Rundfrage Menzel zufolge kein Skriptlieferant mehr erlauben. Bitten wie die ersten beiden erübrigen sich längst, formuliert werden kann allenfalls noch die dritte.

Etikett einer Pionierleistung für sich in Anspruch nehmen kann.<sup>352</sup> Ganz bewusst hatte er seinerzeit auf eine Handlung theatergeschichtlich konventionellen Zuschnitts verzichtet. Seiner Ansicht nach ist der Autor eines Filmskripts in geradezu naturalistischer Manier zur Nachahmung der „Wirklichkeit des Lebens“ verpflichtet. Dieser Realität hat er selbst „durch eine Bildfolge von Situationen“ näher zu kommen versucht. Den Figuren fiel nach der Auflösung einer dichtungssprachlich generierten Stringenz die Rolle eines „Exponenten der Handlung“ zu, Träger der Aktion waren sie nicht mehr. Filmgeschichtlich sollte diese Delegitimierung des der Dramenästhetik der Aufklärung entsprungenen handlungsbestimmenden Subjekts bald Schule machen: Die „*russische Filmkunst*“ war es, die sie zum Prinzip einer völlig neuen „Darstellungsmethode“ erhoben hat.

Honoriert hat ihm die Industrie seine Pionierleistung nicht. „Die Pest“ habe sie genauso tot geschwiegen wie das Werk eines Paul Wegener, dessen „schöpferischer Potenz“ das deutsche Kino „den künstlerischen Film“ verdanke.<sup>353</sup> Hasenclever befindet sich in einem ähnlichen Dilemma wie Zweig: Konterkariert wird seine theoretisch hohe Meinung von der Kinematographie durch deren industrielle Alltagswirklichkeit. Wie die meisten anderen Replikanten beanstandet auch er die hartleibige Skepsis der Produzenten allen stofflichen und formalen Innovationsvorstößen gegenüber und die dadurch begünstigte Vormachtstellung eines kitschliebenden „Provinzgeschmack[s]“. Auch die Invektive gegen die an der Pflege einer künstlerisch anspruchsvollen Filmkultur völlig desinteressierte Reichsregierung ist so neu wirklich nicht. Bei Hasenclever indes verbindet sie sich mit einer fast schon wieder expressionistischen Empörung über die augenfällige Gerechtigkeitsdefizite des Weimarer Staats: Für Panzerkreuzer gebe er ganz ungerührt Millionen aus, für ein aus Gründen der intellektuellen Qualität dringend erforderliches staatliches Filmunternehmen indes keinen Pfennig.

Ludwig Biro wiederum kapriziert sich in seiner Antwort auf den spezifischen Erfahrungshorizont unterschiedlicher Schriftstellergenerationen.<sup>354</sup> Das Verhältnis der eigenen zum Film steht naturgemäß noch ganz im Schatten eines eher sprachlastigen Literaturideals, attestiert wird ihren Vertretern eine sozialisationsbedingte „leise[] Verachtung“, eine enorme „seelische Hemmung“, die sie zunächst überwinden müssten, „wenn sie der neuen Kunst sich näherten.“ Eine nachwachsende Generation indes wird die Kinoleinwand, weil sie schlichtweg mit und vor ihr aufgewachsen sein wird, als eine unter zahlreichen gleichwertigen Möglichkeiten der

---

<sup>352</sup> Verlegt wurde es bei Paul Cassirer.

<sup>353</sup> Wegener (1894 – 1948) war einer der ersten Stummfilmstars des deutschen Kinos. Reinhardt holte ihn 1905 ans Deutschen Theater. 1910 begann seine Karriere beim Film. Hauptrollen übernahm er u. a. in Stellan Ryes „Der Student von Prag“ (1913) und „Golem“ (1915). Er gründete eine eigene Produktionsfirma, die Paul Wegener Film-AG.

Medialisierung ihres künstlerischen Ausdruckswillen begreifen, sie wird den Umgang mit der Aufnahmetechnik leichter erlernen und schneller professionalisieren als die ältere und dabei schließlich eine neue Form der künstlerischen Expressivität entwickeln, deren Bezeichnung sich schon in Polgars BBC-Beitrag sieben Jahre zuvor fand und die Biro in den Titel seines Beitrags aufgenommen hat: „Die neue Generation wird filmdichten!“

Dafür, dass diese Generation in der Filmbranche bislang kaum wirklich Fuß gefasst hat, gibt es Biro zufolge einen Grund, der überraschen dürfte: Sie erwartet für eine qualitativ hochwertige drehbuchkünstlerische Leistung eine adäquate finanzielle Vergütung, die Honorare aber, die der deutsche Film zu zahlen bereit ist, seien „geradezu *prohibitiv*“. Ändern könnte sich auch das sehr schnell. Einzustellen hat sich die Filmbranche Biros Prognose zufolge nämlich auf ein Ende der strukturellen Determination des künstlerischen Anspruchs durch die technische Alltagswirklichkeit. Die Rolle des Subjekts der Filmgeschichte fällt seiner Ansicht nach nicht der Technik als solcher zu, sondern denjenigen, die über sie bestimmen. Geistesfeindlich ist die „Maschine“, dies der von Biro favorisierte Begriff, also keineswegs per se. Bislang waren es die Produzenten, denen die technischen Möglichkeiten der Kinematographie „eine absolute Herrschaft über den Geist“ verschafft haben. Eine Autorengeneration aber, die den Umgang mit der Kamera quasi von Kindesbeinen an erlernt hat, könnte diesen Herrschaftsanspruch schon bald ernsthaft in Frage stellen. Die Maschine hätte sich damit in bester dialektischer Manier gegen ihre einstigen Beherrscher gerichtet und den Geist aus dem virtuellen Käfig rein unternehmerischen Kalküls befreit – das Bewusstsein würde wieder das Sein bestimmen. Überflüssig würde dann auch die Position des Regisseurs. In einer Zeit nämlich, in der der Bühnenautor noch nicht in den Kategorien des bewegten Bildes zu denken gewohnt ist, gilt bereits derjenige Film als künstlerisch wertvoll, „dessen Manuskript der Regisseur geschrieben hat.“ Wo er sich aber die Herrschaft über die Technik erstritten hat, bedarf es keines Mittlers mehr; ideal ist dann derjenige Film, „dessen Regie der Dichter selbst führte.“

Ein Visionär bleibt Biro bis in den letzten Absatz seiner nicht eben knapp gehaltenen Antwort. Den „radioähnlichen Apparat“, von dem dort noch mit raunendem Unterton die Rede ist, hätte eine spätere Generation als Fernsehgerät bezeichnet. Auch in seinem Fall unterliegt Biro der irrigen Annahme, dass die Künstler bei der Programmgestaltung letztlich die Oberhand gewinnen werden. Bis zum Vertrieb der ersten Fernseher sollten indes noch einige Jahre ins Land gehen. Zum Zeitpunkt der Rundfrage hatte das Kino mit der Einführung des Ton-

---

354 Vor dem Krieg war Biro (1880 – 1948) vornehmlich als Romanschriftsteller in Erscheinung getreten. In den zwanziger Jahren verlegte er sich indes aufs Drehbuchschreiben. Er lieferte die Dramaturgien und Drehbücher für zahlreiche unter der Regie von Wilhelm Dieterle entstandene Filme, u. a. für „Ich leben für Dich“, „Ludwig, II., König von Bayern“ und „Frühlingsrauschen“ (alle 1929).



films gerade erst einen entscheidenden Rückstand dem Theater gegenüber wettmachen können. Die künstlerische Identität des Films war durch das fehlende gesprochene Wort in einem Maße gezeichnet worden, dass es verwundert, dass dieses Manko nur in wenigen Antworten tatsächlich eine Rolle spielt. Zu diesen Ausnahmen zählte der Beitrag von Goetz, aber auch derjenige von Arnolt Bronnen.

Gestellt hat der langjährige Brecht-Intimus seine Zeilen unter den Titel: „Ich warte den Tonfilm ab“. Sein Hauptaugenmerk gilt den Perspektiven der Autoren des klassischen Sprechtheaters in der anbrechenden Nachstummfilmära. Auch Bronnens Lebenslauf verzeichnet eine Tätigkeit als Drehbuchautor, zum Zeitpunkt der Rundfrage indes hält er den „*stummen Film*“ längst für Geschichte. Den Stab bricht er allerdings auch noch über den Leinwanderfolg der ersten Tonfilme, sie seien „Surrogate schlimmster Sorte“, die in Deutschland völlig zu Unrecht „als epochemachende Filmereignisse“ gehandelt werden. Als Schlüsselerfahrung hatte sich für ihn eine Begegnung mit dem „Sprechfilm“ in einem Kino in New York entpuppt. Schlagartig nämlich scheint ihm bewusst geworden zu sein, dass ein nicht unbeträchtlicher Teil der zeitgenössischen Bühnenstücke unter den technischen Bedingungen des falschen Mediums groß geworden ist, dass sie „als sprechende Filme weitaus eindringlicher wirken müsste[n] als im Theater“. Brechts „Im Dickicht der Städte“ (1923) zählt er dazu, aber auch die eigene Arbeit „Anarchie in Sillian“ (1924).

Von allen Teilnehmern der Enquête ist Bronnen ganz fraglos der inbrünstigste Kulturoptimist. Eine große Zukunft verheißt er den Vertretern des klassischen Literaturtheaters, ihre dichterische, sprachstilistische Kompetenz ist es, die sie bei der anstehenden Aufgabe, dem Tonfilm über das bisher übliche, ärgerlich niedrige „Niveau“ der Rhein-Wein-Gesang-Filme hinaus zu helfen, schlichtweg unentbehrlich macht. Er setzt dabei ganz auf die Einsichtsfähigkeit der Industrie. Bislang scheint sie den Autoren gegenüber noch eine Doppelstrategie zu fahren: Einerseits hält sie sie, wann immer sie eine anspruchsvolle Vorlage für einen Tonfilm unterbreiten, auf Abstand, andererseits wirft sie ihnen vor, am Film als solchem desinteressiert zu sein. Einen konkreten Vorwurf richtet Bronnen an die Adresse der für eine wahre Flut cineastischer „Bagatellen“ verantwortlichen, 1927 mit dem Ziel einer Patentbündelung gegründeten Tobis.

Mit Luigi Pirandello konnte die VZ auch einen Vertreter der zeitgenössischen nichtdeutschsprachigen Dramatik gewinnen. Sein internationaler Durchbruch war ihm mit dem 1921 in Rom uraufgeführten Schauspiel „Sei personaggi in cerca d'autore“ gelungen. In Deutschland folgten der von Reinhardt an der Komödie am Kurfürstendamm geleiteten Inszenierung 124

Aufführungen.<sup>355</sup> (vgl. Brauneck 2003, Bd. 4: 154 u. 293) Im Mittelpunkt seines Beitrags steht zweierlei: Eine Aufwertung der gemeinhin auf einem eher niedrigen Niveau angesiedelten Erwartungshaltung des durchschnittlichen Kinogängers sowie eine Würdigung des künstlerisch innovativen Potentials der filmindustriellen Produktionstechnik. Was sein Verhältnis zum Kinopublikum anbelangt, gefällt sich Pirandello in der Rolle des Volkstribuns. Seiner festen Überzeugung nach verlangt es keineswegs ausschließlich nach gedanklich anspruchsloser und dramaturgisch wohlfeiler Kost. Es sei schlichtweg nicht wahr, „dass die breite Masse einen wahrhaft künstlerischen Film nicht versteht“, immerhin verstehe sie sehr gut, „wie albern zum größten Teil die Filme sind, die man heutzutage vorführt.“ Die „Herren Filmdirektoren“ indes scheint Pirandello in der Zusammenarbeit als ausgenommen paternalistisch erlebt zu haben – ein Gebaren, das natürlich nicht ohne Einfluss auf die jeweilige hausinterne Qualitätspolitik bleiben kann. Pirandellos Erfahrung nach ist der Kernsatz des berufsständischen Credos der Produzenten der von der Nichtidentität von Kunst und Kino. Einen künstlerisch gehaltvollen Film zu drehen heißt nach dieser Logik, den Absatzmarkt „auf [ein] paar Leute von verfeinertem Geschmack“ zu verengen. Legitimiert also wird das niedrige Niveau der künstlerischen Qualität des Films und folglich auch seiner Produktionskosten unter Verweis auf das vermeintlich schwach ausgeprägte Anspruchsdenken des Durchschnittspublikums.

Die Arbeitstechnik, wie sie für eine unter dem Eindruck des Vormarschs der Filmindustrie sozialisierte Generation von Schriftstellern charakteristisch werden könnte, fand sich bereits bei Polgar und Biro auf den begrifflichen Nenner des Filmdichtens gebracht. Aufnahme gefunden hat er, in variiert Form, auch im Titel des Pirandello-Beitrags: „Die ‚breite Masse‘ wartet auf die Filmdichter“. Auch der Optimismus, mit dem sich die eigentliche Antwort an den Entwurf einer Philosophie der Produktionstechnik gemacht hat, klingt vertraut. Wie schon Biro zeigt sich Pirandello gegenüber einer geschichtspessimistischen Grundüberzeugung, der zufolge die Technik den Menschen vom Thron des autonomen Subjekts zu stoßen und letztlich zu versklaven droht, immun. Es ist die Technikbegeisterung des italienischen Futurismus, die in Pirandellos Zeilen nachklingt. Auch für den Autor der „Sechs Personen“ verfügt die Maschine über ein hohes künstlerisch ausbeutbares Potential, man sollte sie, „die gewaltigen Hunger hat, *mit einem phantastischen Stoffe* speisen“, damit „ihre Wunder nicht länger leer verpuffen“. Seiner festen Überzeugung nach werden die Produktionsmittel dem Verlangen nach „neuartigen und wirklich wertvollen Dinge“ nachgeben und sich damit aus der Abhängigkeit von einer gewinnorientierten Industrie befreien. Spätestens dann aber wird

---

355 Pirandello selbst war mit dem Ensemble des von ihm geleiteten – und vom Mussolini-Staat als Gegenleistung für seine Parteinahme für den Faschismus subventionierten – Teatro d'Arte di Roma häufig zu Gast in Deutschland, erstmals im Oktober 1925. Drei Jahre später musste Pirandello das Ensemble allerdings schon wieder auflösen. (vgl. Brauneck 2003, Bd. 4: 158 f.)

die Stunde der Schriftsteller schlagen. Das Publikum jedenfalls scheint längst darauf zu warten, dass das Wunder der Technik durch eine „wahrhaft dichterische[] Phantasie“ ergänzt wird und dadurch endlich angemessen zur Geltung kommt.

Aufmerksamkeit verdient abschließend noch die Reaktion Lion Feuchtwangers. Seine Haltung der Filmindustrie gegenüber könnte reservierter kaum sein. Als zutiefst kreativitätsabträglich empfindet er die Sachzwänge der Filmproduktion. Sich auf sie einzulassen, schließt er kategorisch aus. Schon in der Titelzeile moniert er die notorischen Scharmützel zwischen Drehbuchautor, Regisseur und Produzent: „Es reden zu viele Leute drein“. Sich auf deren Kompetenzgerangel einzulassen, empfindet Feuchtwanger schlichtweg als Zeitvergeudung: „Das Leben“ sei schlichtweg „zu kurz [...]: *ich habe keine Zeit, Filme zu schreiben.*“

Es ist der Vertreter der standesbewussten Gattung des historischen Epos, der hier das Wort ergriffen hat. Eines der gewichtigsten qualitativen Kriterien, denen Feuchtwanger seine romanliterarische Arbeit unterwirft, ist die dichterische „Vision“. Zurückgegriffen hat er bei der Verarbeitung seiner Stoffe von je her vor allem auf solche Ausdrucks- und Vermittlungsformen, die die Integrität dieser Vision unangetastet ließen. Im Falle des Romans bleibt sie weitestgehend unbeschadet, allen Vetomächten in den Verlagslektoratzen zum Trotz. Im Falle des Theaters fallen ihre Verschleißerscheinungen schon stärker ins Gewicht, bei jeder einzelnen Probe erleidet die Vision des ursprünglichen Damentextes bereits arge Blessuren. Im Falle des Films schließlich bleibe von ihr „ein Dreck“. Der Gedanke, „dass es sich bei einem gegückten Filmmanuskript um eine einmalige, im Grund unveränderliche Vision handelt“, scheint der Industrie bislang jedoch noch nicht gekommen zu sein. Verantwortlich dafür macht Feuchtwanger eine gemessen an der kurzen Geschichte der Kinematographie erstaunlich undurchlässige Hierarchie: Dem Regisseur ist darin der Part des Architekten zugewiesen, dem Produzenten der des Bauherrn, dem Dichter schließlich der des „Mörtelträger[s]“. Es ist die vorgeblich erfahrungsgestützte „Kenntnis der Millionenseele“, mit der Regisseur und Produzent die stoffliche und formale Originalität des Autors immer wieder ausbremsen. Gedrängt sieht er sich damit letztlich „an die Peripherie“ des Produktionsalltags. Auch Feuchtwanger versucht, die Industrie mit den Waffen der eigenen Profitfixierung zu beeindrucken: Es wäre ein besseres Geschäft, „*die Mittel des Films der dichterischen Vision anzupassen.*“

#### IV. Schlusswort

Zweig hatte in der eingangs zitierten Passage seines Erasmus-Buchs ein Zeitalter beschworen, in dem sich die Leistungen von Kunst und Kultur als langlebiger erweisen sollten als die „Zeitbauten“ (Zweig 1950: 105) von Krieg und Politik. Die Jahre, die der Verabschiedung der Weimarer Verfassung folgten, dürfte er dabei kaum im Blick gehabt haben. Sloterdijk wiederum hat der ersten deutschen Republik attestiert, dank ihrer „artikulierten [künstlerischen] Spitzenleistungen“ die „wachste Epoche der [deutschen] Geschichte“ gewesen zu sein, „ein hochreflexives, nachdenkliches, phantasievolles und ausdrucksstarkes Zeitalter [...]“. (Sloterdijk: 708) Auch ihm war dabei natürlich bewusst, dass die überbordende Kreativität der Weimarer Kultur die Politik völlig ungerührt ließ. Die Sichtbarkeit eines Geistes ist noch kein Indiz seiner Macht. Die Innovativität des Weimarer Kulturschaffendenmilieus war in hohem Maße selbstreferenziell – es blieb auf die Bereiche von Literatur, Theater oder Architektur beschränkt, auf den politischen Diskurs vermochte es nicht abzufärben.

Auch die Rundfragen sind ein Beleg für dieses bisweilen eklatante Missverhältnis. Dass sie ihren Teilnehmern ein Instrument in die Hand gaben, mit dem sie sich einer breiteren Öffentlichkeit in Erinnerung rufen bzw. überhaupt erst bekannt machen konnten, dürfte klar geworden sein. Sie traten, wie eingangs ebenfalls angedeutet, das Erbe des gelehrten Rasonnements an. Natürlich waren sie, dank der medientechnischen Möglichkeiten der Weimarer Zeit, dem Meinungsaustausch, wie er in den auflagenschwachen Journalen der Aufklärungszeit stattfand, um Klassen überlegen. Andererseits erreichten selbst die überregionalen liberalen Qualitätszeitungen der Weimarer Republik ein aus heutiger Sicht eher bescheidenes Verbreitungsniveau, bescheiden zumal dann, wenn man bedenkt, dass die Gegenwart ihren Informationsbedarf unter Rückgriff nicht nur auf Druck-Erzeugnisse, sondern auch auf Radio und Fernseher deckt. Dass ein Blatt, das wie die VZ auch in Spitzenzeiten die Marke von einhunderttausend Exemplaren pro Tag deutlich verfehlte, trotzdem als Generator einer aufgeklärten Öffentlichkeit betrachtet werden kann, war die rezeptionssoziologische Prämisse, ohne die sich die Betrachtung der Rundfragen auf eine reine Analyse ihres Inhalts beschränken müsste. Der Untergang der Weimarer Demokratie hatte nicht zuletzt soziale Gründe; die wirtschaftliche Erosion des bürgerlichen Mittelstandes, die ihn für die Heilsprophetien des Faschismus anfällig machte, war sicher nicht der unbedeutendste. Betrachtet man die Republik allein vom Ende her, müssten die Enquêtes und mit ihnen im Grunde die komplette bürgerlich-demokratische Presse als Teil einer Sisyphe-Arbeit gedeutet werden. Dass der Stein den Abhang, den man ihn hinaufschob, letztlich wieder hinunterrollte, war so selbstverständlich allerdings keineswegs.

Die Dissertation hat, indem sie die inhaltliche Auswertung der Rundfragen mit einer Bewertung ihrer Funktionalität verknüpfte, einen Spagat vollführt. Gegenstand der eigentlichen Analyse konnte natürlich nur ein Bruchteil des Quellenmaterials sein. Das entscheidende Stichwort im Umgang mit der großen Flut von Rundfragen und der noch größeren der publizierten Reaktionen lautete Repräsentativität – berücksichtigt wurden bei der Auswahl der Enquêtes alle Phasen der Weimarer Republik, Teilnehmer unterschiedlicher Popularitätsklassen- und Generationszugehörigkeit sowie schließlich Titel verschiedener Printmedientypen. Die Erkenntnisse der Inhaltsanalyse abschließend auf einen Nenner zu bringen, fällt nicht weiter schwer: Pluralismus und Liberalität, Erscheinungsform und Geisteshaltung der modernen Massengesellschaft, fanden im presseöffentlichen Rasonnement der Rundfragen einen Spiegel. Die Möglichkeit, sich coram publico zu politischen und gesellschaftlichen Fragen zu äußern, hatte aus dem sozial lange Zeit eher isolierten Dichter einen Intellektuellen gemacht, eine Instanz, der man eine nahezu enzyklopädische Bildung und eine prophetische Gabe zuschrieb. Die Gedenk-, Todes- und Geburtstage wiederum nahmen – unabhängig davon, ob Lenin, Lessing oder Hauptmann im Mittelpunkt stand – die Teilnehmer zum Anlass einer Einordnung der ersten Republik in den Kontext der an Eskapaden nicht eben armen deutschen Ideen- und Geistesgeschichte der vorangegangenen beiden Jahrhunderte. Dass in der vorliegenden Arbeit ausgerechnet auf eine Auswertung der Beiträge zu Goethes einhundertstem Todestag (1932) verzichtet wurde, mag, weil der Topos Weimar mit niemandem derart stark verbunden sein dürfte wie mit dem Autor des „Fausts“, auf den ersten Blick unverzeihlich sein. Einen wirklich neuen Akzent hätten sie allerdings nicht setzen können. Die Einlassungen zum Theater und dem im Laufe der zwanziger Jahre an Bedeutung gewinnenden Film schließlich summierten sich zu einer pluralistisch-diskursiven Ästhetik. An ihnen ließ sich sicher noch am besten illustrieren, wie genau Bialas mit dem Begriff der Gemengelage die Befindlichkeit des Weimarer Intellektuellendiskurses getroffen hat. Kontroverse Positionen wird man natürlich auch hier finden. Mit der Terminologie der politischen Weltanschauungslehre lassen sie sich allerdings nicht fassen, nicht mal da, wo sie, wie im Falle der Rundfrage zur Notwendigkeit einer Zensur oder zur Zukunft der Volksbühnenbewegung, einen dezidiert politischen Charakter haben.

Tagespolitisch war allerdings nur ein Bruchteil der Ausgangsfragen. Das Gros hatte einen eher kunsttheoretischen oder auch feuilletonistisch-lebensweltlichen Akzent. Selbst in den beginnenden 1930er Jahren, der Phase des sukzessiven Zerfalls der demokratischen Institutionen des Weimarer Staats, spielten weiche Themen immer noch eine Hauptrolle. Historisch mochte das passen, schließlich hatten auch die Kaffeehaus- und Salondebatten der Aufklä-

rungszeit den Verstand des rasonierenden Individuums zunächst an Gegenständen aus dem Bereich von Kunst und Literatur trainiert, ehe sie aus der schöngeistigen Nische heraustraten. Enttäuschen dürfte die eher abstrakte Politizität der Rundfragen also alle, die erwartet hätten, dass ihre Teilnehmer sie zum Forum einer expliziten Abrechnung oder, umgekehrt, der Verbrüderung mit den Feinden der Republik umfunktionalisiert hätten. Den Zerfall der demokratischen Kultur spiegelt das Rundfragenmaterial nicht wider, wohl aber den schweren Stand, den die gerne unterstellte geistige Progressivität auch und gerade im Milieu der Intellektuellen hatte. Bis in die Kreise der ideologischen Linken nämlich war der kulturkonservative Dünkel gegen die künstlerisch-stilistischen Innovationsimpulse der damaligen Zeit stark, stärker zumindest, als es das Etikett der „goldenen Zwanziger“ vermuten ließ – die oben angesprochene Erbdiskussion innerhalb der KPD und ihrer Vordenker und Kulturtheoretiker legt davon ein beredtes Zeugnis ab.

Auf der Inhaltsebene also verdichten sich die Rundfragen zu etwas, was Thomas Mann mit Bezug auf seinen „Zauberberg“ als das innere Bild einer Epoche bezeichnet hat. Als weitaus anspruchsvoller erweist sich allerdings die im ersten Hauptteil in Angriff genommene Aufgabe, das Quellenmaterial auch unter dem Aspekt seiner Funktionalität einzuordnen. Der klassische Vorwurf, den rundfragenden Printmedien sei es bei der Einbindung namhafter Persönlichkeiten aus Kultur und Wissenschaft allein um die Steigerung der Auflage und damit des finanziellen Profits gegangen, ist sicher nicht so einfach von der Hand zu weisen. Selbst wenn er sich aber als richtig erweisen würde, hätte das an der gedanklichen Authentizität der Beiträge genauso wenig geändert wie an ihrer Relevanz für die pressekonsumptive Öffentlichkeit – dass man mit ihnen auch Geschäfte machen konnte, hat die Ansichten der Kultur- und Wissenschaftsprominenz ganz sicher nicht kompromittiert. Die Auswertung des Materials unter Rückgriff auf die Methoden der qualitativen Sozialforschung jedenfalls dürfte eine Sache unterstrichen haben: den Stellenwert der Autoren als Avantgarde einer kritischen Öffentlichkeit. Damit aber ist man wieder bei den Intellektuellen.

Ein historisch bindendes Urteil über ihre Verantwortung für das Scheitern der Republik kann und soll hier nicht gesprochen werden. Im Gefüge einer pluralistischen Gesellschaft wie der Weimarer nehmen sie eine äußerst diffizile Zwischenstellung ein. Als Teil des öffentlichen Diskurses waren sie Subjekt und Objekt der Geschichte gleichermaßen. Dass sie diesem Diskurs bisweilen die Richtung vorgaben, heißt nicht, dass sie tatsächlich auch mächtig waren. Dass sie sich nicht durchsetzten, wo sie wie Heinrich Mann für die Republik oder wie Alfred Döblin gegen die Anmaßung kollektivistischer politischer Programme eintraten, heißt nicht, dass ihr Trachten völlig überflüssig war. Sloterdijk hat die Weimarer Republik den histori-



schen Phänomenen zugerechnet, „an denen man am besten studieren kann, wie die Modernisierung einer Gesellschaft am besten bezahlt sein will.“ (Sloterdijk: 702) Getauscht habe man in ihr „enorme technische Errungenschaften gegen zunehmendes Unbehagen in der Unkultur, zivilisatorische Erleichterungen gegen das Gefühl der Sinnlosigkeit.“ (ebd.) In Anspielung auf Marx heißt es, in den Reihen der Intelligenz habe es zwar kein falsches Bewusstsein mehr gegeben, wohl aber ein „heilloses Bewusstsein“ (ebd.) allenthalben in der Gesellschaft. Zugrunde gegangen wäre die Republik damit weniger am von Craig und Golo Mann unter Beschuss genommenen politischen Defätismus der Intellektuellen, sondern in erster Linie an der Resistenz ihres Publikums allen geistigen Orientierungsangeboten gegenüber. Was den Intellektuellen der 1920er und frühen -30er Jahre von der historischen Figur Émile Zola, der mythischen der Arachne oder der fiktionalen des Zweigschen Erasmus’ also trennte: Sein Gegner war kein politisches Establishment, kein Gott und keine weltanschaulich homogene Fronde, sein Gegner blieb anonym.

Unter Verweis auf die Rundfragen lässt sich also zumindest ein Teil der Weimarer Intellektuellen vom Vorwurf der völligen Tatenlosigkeit befreien. Blicke die Frage nach den Rückschlüssen, die sich vom Scheitern der Republik auf Statik und Struktur der Weimar-deutschen Öffentlichkeit ziehen lassen. Das republikanische Bewusstsein schien allenfalls rudimentär ausgebildet und gefestigt zu sein. Hinsichtlich seiner republikanischen Staatsverfassung, aber auch seiner kulturellen Leistungsbilanzen war das Deutschland der zwanziger Jahre längst in der Moderne angekommen. Als historische Tatsache akzeptiert worden war dieser Anschluss an die Entwicklung anderer westlicher Industriestaaten indes nur von den wenigsten seiner Staatsbürger. Die Angst vor den Desintegrationseffekten einer pluralistischen Moderne saß tief. Aufseiten der Wähler artikulierte sie sich in einer wachsenden Zustimmung für die Parteien der antirepublikanischen Ränder des politischen Spektrums, aufseiten der politischen, wirtschaftlichen und natürlich auch geistigen, wissenschaftlichen Elite fand sie ihren Ausdruck in Ereignissen wie dem Kapp-Lüttwitz-Putsch, in der „Harzburger Front“ oder in den akademischen Gedankenspielerereien der „Konservativen Revolution“. Zur gleichen Zeit kostete man im Rahmen der Rundfrage die neu gewonnenen Freiheiten aus und schneiderte der Weimar-deutschen Gesellschaft eine neue, weltläufige intellektuelle Identität.

Mit Widersprüchen wie diesen zu leben, fällt dem Historiker, zumal dem nachgeborenen, leicht. Die Situation der Weimar-deutschen Intellektuellen aber war eine andere. Daraus, dass sie die Forderungen einer verunsicherten Moderne nach geistiger Führerschaft nicht erfüllten, kann ihnen pauschal kein Vorwurf gemacht werden – und auch nicht daraus, dass es nach 1933 andere taten.

## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur. In: ders., Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. II. Frankfurt a. M. 1990, 3. Auflage.
- Anz, Thomas/Michael Stark (Hg.): Die Modernität des Expressionismus. Stuttgart 1995.
- Aspetsberger, Friedbert: Arnolt Bronnen: Biographie. Wien 1995.
- Balke, Friedrich: Weimarer Intellektuelle und die Ordnung des „Zivilverstandes“. Das Beispiel Carl Schmitt. In: Bialas/Iggers, S. 74-90.
- /Benno Wagner: Vom Nutzen und Nachteil historischer Vergleiche. Der Fall Bonn – Weimar. Hrsg. v. Friedrich Balke und Benno Wagner in Zusammenarbeit mit der Groupe de Recherche sur la Culture de Weimar (Paris). Frankfurt a. M. 1997.
- Ball, Hugo: Zur Kritik der deutschen Intelligenz. Frankfurt a. M. 1991, 2. Auflage.
- Bavaj, Riccardo: Von links gegen Weimar. Linkes antiparlamentarisches Denken in der Weimarer Republik. Bonn 2005.
- Becher, Johannes R.: Publizistik I, 1912 – 1938. Berlin und Weimar 1977. In: ders., Gesammelte Werke. Hrsg. v. Johannes-R.-Becher-Archiv der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Bd. 15.
- : Publizistik II, 1939 – 1945. Berlin und Weimar 1978. In: ders., Gesammelte Werke. Bd. 16.
- Beckmann, Dorit: Künstlerische Entwicklungsverläufe im zwanzigsten Jahrhundert: Gottfried Benn und Bertolt Brecht. Berlin 1999.
- Bemmann, Helga: Kurt Tucholsky. Ein Lebensbild. Berlin 1994.
- Benda, Julien: Der Verrat der Intellektuellen. Mit einem Vorwort von Jean Améry. Aus dem Französischen von Arthur Merin. Frankfurt a. M. 1988.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bde. IV, 1 und 2 (Kleine Prosa und Baudelaire-Übertragungen). In: ders., Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991.
- Benn, Gottfried: Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke. Mit einer Einführung herausgegeben von Bruno Hillebrand. Frankfurt a. M. 1989.
- : Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke. Mit einer Einführung herausgegeben von Bruno Hillebrand. Frankfurt a. M. 1984.
- Bergsdorf, Wolfgang (Hg.): Die Intellektuellen. Geist und Macht. Pfullingen 1982.
- Bialas, Wolfgang (Hg.): Intellektuelle im Nationalsozialismus. Schriften zur Kultur der Weimarer Republik. Frankfurt a. M. 2000.
- /Georg Iggers (Hg.): Intellektuelle in der Weimarer Republik. Schriften zur Kultur der Weimarer Republik. Frankfurt a. M. 1997.
- (Hg.): Macht und Geist. Intellektuelle in der Zwischenkriegszeit. Leipzig 1995.
- /Burkhard Stenzel (Hg.): Die Weimarer Republik zwischen Metropole und Provinz. Intellektuellendiskurse zur politischen Kultur. Weimar, Köln, Wien 1996.
- Bloch, Ernst: Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt a. M. 1985.
- Bock, Hans Manfred: Die Politik des ‚Unpolitischen‘. Zu Ernst Robert Curtius’ Ort im politisch-intellektuellen Leben der Weimarer Republik. In: Lendemains 15 (1990), H. 59, S. 16-62.
- Böhm, Hermann: Die Tragödie des Austromarxismus am Beispiel von Otto Bauer. Ein Beitrag zur Geschichte des österreichischen Sozialismus. Frankfurt a. M. 2000.
- Bourdieu, Pierre: Die Intellektuellen und die Macht. Hrsg. v. Irene Dölling. Hamburg 1991.
- Bracher, Karl-Dietrich: Die Auflösung der Weimarer Republik. Eine Studie zum Problem des Machtzerfalls in der Demokratie. 2. Nachdr. d. 5. Aufl. 1971. Düsseldorf 1984.

- /Manfred Funke/Hans-Adolf Jacobsen (Hg.): Die Weimarer Republik 1918 – 1933. Politik, Wirtschaft, Gesellschaft. Bonn 1988., 2. Auflage.
- Brauneck, Manfred: Literatur und Öffentlichkeit im ausgehenden 19. Jahrhundert. Studien zur Rezeption des naturalistischen Theaters in Deutschland. Stuttgart 1974.
- (Hg.): Die rote Fahne. Kritik, Theorie, Feuilleton 1918 – 1933. München 1973.
- (Hg.): Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Stuttgart 2003.
- Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlev Müller. Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1988 ff.
- Breuer, Stefan: Anatomie der Konservativen Revolution. Darmstadt 1995., 2. Auflage.
- Bröckling, Ulrich: Katholische Intellektuelle in der Weimarer Republik. Zeitkritik und Gesellschaftstheorie bei Walter Dirks, Romano Guardini, Carl Schmitt, Ernst Michael und Heinrich Mertens. München 1993.
- Brunkhorst, Hauke: Der Intellektuelle im Land der Mandarine. Frankfurt a. M. 1987.
- Büssgen, Antje: Intellektuelle in der Weimarer Republik. In: Schlich, S. 161-246.
- Craig, Gordon A.: Deutsche Geschichte 1866 – 1945. Vom Norddeutschen Bund bis zum Ende des Dritten Reiches. Aus dem Englischen übersetzt von Karl Heinz Siber. München 1980.
- Curtius, Ernst Robert: Deutscher Geist in Gefahr. Stuttgart 1932, 2. Auflage.
- Deuser, Hermann: Die Zehn Gebote. Kleine Einführung in die theologische Ethik. Stuttgart 2002.
- Döblin, Alfred: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Hrsg. v. Erich Kleinschmidt. In: ders., Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Begründet von Walter Muschg in Verbindung mit den Söhnen des Dichters, Olten und Freiburg i. Br. 1989.
- : Schriften zu Leben und Werk. Hrsg. v. Erich Kleinschmidt. In: ders., Ausgewählte Werke in Einzelbänden, Olten 1986.
- : Schriften zur Politik und Gesellschaft. In: ders., Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Olten 1972. (= Döblin 1972)
- : Wissen und Verändern. Offene Briefe an einen jungen Menschen (1931). In: ders., Der deutsche Maskenball. Von Linke Poot/Wissen und Verändern. In: ders., Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Olten 1972. S. 127-266.
- Dove, Richard: Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland. Göttingen 1993.
- Emrich, Elke: Macht und Geist im Werk Heinrich Manns. Eine Überwindung Nietzsches aus dem Geist Voltaires. Berlin 1981.
- Eschenburg, Theodor: Der Weg in die Diktatur 1918 – 1933. Zehn Beiträge. München 1962.
- Estermann, Alfred: Zeitschriften. In: Glaser (Hg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 8. Reinbek bei Hamburg. S. 86-101.
- Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne 1890 – 1933. Stuttgart 1998.
- Finscher, Ludwig: Joseph Haydn und seine Zeit. Laaber 2000.
- Gangl, Manfred/Gérard Raulet (Hg.): Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage. Frankfurt, New York 1994.
- Interdiskursivität und chassés-croisés. Zur Problematik der Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. In: Hanuschek, S. 29-48.
- /Hélène Roussel (Hg.): Les intellectuels et l'État sous la République de Weimar. Rennes 1993.
- Garstka, Christoph: Intellektuelle im Kaiserreich. In: Schlich, S. 115-160.

- Gay, Peter: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit: 1918 – 1933. Frankfurt a. M. 1987.
- Gelfert, Hans-Dieter: Die Tragödie. Theorie und Geschichte. Göttingen 1995.
- Giesen, Bernhard: Die Intellektuellen und die Nation. Eine deutsche Achsenzeit. Frankfurt a. M. 1993.
- Glaser, Horst Albert: Naturalistisches Drama. In: ders. (Hg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 8, Reinbek bei Hamburg 1993. S. 188-204.
- Glatzer, Ruth (Hg.): Berlin zur Weimarer Zeit. Panorama einer Metropole 1919 – 1933. Mit einem Essay von Wolf Jobst Siedler. Berlin 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Briefe. 4. Bd. In: Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abteilung. Weimar 1889.
- Grosser, J. F. G. (Hg.): Die große Kontroverse. Ein Briefwechsel um Deutschland. Hamburg 1963.
- Grutzpalk, Jonas: Erkenntnis und Engagement. Wissenssoziologie als Methode eines Kulturvergleichs deutscher und französischer Intellektueller. Opladen 2003.
- Haacke, Wilmont/Günter Pötter: Die politische Zeitschrift II. 1900 – 1980. Stuttgart 1982.
- Habermas, Jürgen: Heinrich Heine und die Rolle des Intellektuellen in Deutschland. In: ders., Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977 – 1990. Leipzig 1999. S. 130-158.
- : Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuwied 1974, 6. Auflage.
- Hanuschek, Sven (Hg.): Schriftsteller als Intellektuelle. Politik und Literatur im Kalten Krieg. Tübingen 2000.
- Harden, Maximilian: Kaiserpanorama. Literarische und politische Publizistik. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Ruth Grenner. Berlin o. J.
- Haumann, Wilhelm: Paul Kornfeld. Leben – Werk – Wirkung. Würzburg 1995.
- Haupt, Jürgen: Gottfried Benn, Johannes R. Becher. Hamburg 1994.
- Hecht, Werner: Brecht-Chronik. 1898 – 1956. Frankfurt a. M. 1997.
- Hempel-Klüter, Christa: Die kommunistische Presse und die Arbeiterkorrespondenzbewegung in der Weimarer Republik. Das Beispiel „Hamburger Volkszeitung“. Frankfurt a. M. 1989.
- Hering, Christoph: Der Intellektuelle als Revolutionär. Walter Benjamins Analyse intellektueller Praxis. München 1979.
- Hermant, Jost/Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik. München 1978.
- Hessler, Ulrike: Bernhard von Brentano – Ein deutscher Schriftsteller ohne Deutschland. Frankfurt a. M. 1984.
- Heyl, Bettina: Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik. Tübingen 1994.
- Hildebrandt, Dieter: Lessing. Biographie einer Emanzipation. München 2003.
- Hilscher, Eberhard: Gerhart Hauptmann. Leben und Werk. Berlin 1987.
- Hoeges, Dirk: Kontroverse am Abgrund: Ernst Robert Curtius und Karl Mannheim. Intellektuelle und „freischwebende Intelligenz“ in der Weimarer Republik. Frankfurt a. M. 1994.
- Horster, Detlef: Habermas zur Einführung. Hamburg 1995, 3. Auflage.
- Hübinger, Gangolf: Die europäischen Intellektuellen 1890 – 1930. In: Neue politische Literatur 39 (1994), Heft 2. S. 34-54.
- Jacob, Rüdiger/Willy H. Eirmbter: Allgemeine Bevölkerungsumfrage. Einführung in die Methoden der Umfrageforschung mit Hilfen zur Erstellung von Fragebögen. München 2000.

- Jahnke, Helmut: Edgar Julius Jung. Ein konservativer Revolutionär zwischen Tradition und Moderne. Pfaffenweiler 1998.
- Jasper, Willi: Der Bruder. Heinrich Mann. Eine Biographie. München 1992.
- : Lessing. Aufklärer und Jugendfreund. Biographie. Berlin, München 2001.
- Jaspers, Karl: Zur geistigen Situation der Zeit. Berlin 1931.
- Jens, Inge: Dichter zwischen rechts und links. Die Geschichte der Sektion für Dichtkunst an der Preußischen Akademie der Künste, dargestellt nach den Dokumenten. Leipzig 1994., 2. Auflage.
- Jung, Werner: Georg Lukács. Stuttgart 1989.
- : Lessing zur Einführung. Hamburg 2001.
- Kaes, Anton: Vom Expressionismus zum Exil. In: Ehrhard Bahr (Hg.), Geschichte der deutschen Literatur. Kontinuität und Veränderung. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Bd. 3. Tübingen 1998, 2. Auflage. S. 233-326.
- Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne. Tübingen 1994.
- Kerr, Alfred: Die Welt im Drama 1. (Das neue Drama) In: ders., Gesammelte Schriften. In zwei Reihen. Berlin 1917.
- Klatt, Gudrun: Vom Umgang mit der Moderne. Ästhetische Konzepte der dreißiger Jahre. Lifschitz, Lukács, Lunatscharski, Bloch, Benjamin. Berlin (Ost) 1984.
- Klein, Michael: Georg Bernhard. Die politische Haltung des Chefredakteurs der „Vossischen Zeitung“ 1918 – 1930. Frankfurt a. M. 1999.
- Kluge, Ulrich: Die Weimarer Republik. Paderborn 2006.
- Knütter, Hans-Helmuth: Die Weimarer Republik in der Klammer von Rechts- und Linksextremismus. In: Bracher/Funke/Jacobsen (Hg.), S. 387-406.
- Koebner, Thomas (Hg.): Weimars Ende. Prognosen und Diagnosen in der deutschen Literatur und politischen Publizistik 1930 – 1933. Frankfurt a. M. 1982.
- Kolb, Eberhard: Die Weimarer Republik. 3. überarbeitete und erweiterte Ausgabe. München 1993.
- Köpke, Wulf: Alfred Döblins Überparteilichkeit. Zur Publizistik in den letzten Jahren der Weimarer Republik. In: Koebner, S. 319-348.
- Kortner, Fritz: Alle Tage Abend. Erinnerungen. Mit einem Nachwort von Klaus Völker. Berlin 2005.
- Kosing, Alfred (Leitung und Redaktion): Marxistische Philosophie. Berlin 1967.
- Koszyk, Kurt: Deutsche Presse 1914 – 1945. In: Geschichte der deutschen Presse (o. Hg.), Bd. 3. Berlin 1972.
- Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. In: ders., Schriften. Hrsg. v. Inka Müller-Bach. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1990. S. 205-304.
- : Minimalanforderung an die Intellektuellen. In: ders., Schriften, Bd. 5/2., S. 352 - 356.
- Kramme, Rüdiger: Helmuth Plessner und Carl Schmitt. Eine historische Fallstudie zum Verhältnis von Anthropologie und Politik in der deutschen Philosophie der zwanziger Jahre. Berlin 1989.
- Lange, Annemarie: Berlin in der Weimarer Republik. Berlin 1987.
- Laqueur, Walter: Die Rolle der Intelligenz in der Weimarer Republik. In: Hamburger Jahrbuch für Wirtschafts- und Gesellschaftspolitik (1973) 18, S. 279-289.
- Lenin, Wladimir Iljitsch: Über Deutschland und die deutsche Arbeiterbewegung. Hrsg. unter der Leitung von Renate Leuschner. Berlin 1976., 4. Auflage.
- Leppmann, Wolfgang: Gerhart Hauptmann. Die Biographie. Berlin 1995.
- Lepsius, Mario Rainer: Kritik als Beruf. Zur Soziologie des Intellektuellen. In: ders., Interessen, Ideen und Institutionen. Opladen 1990. S. 270-285.



- Lethen, Helmut: Lob der Kälte. Ein Motiv der historischen Avantgarde. In: Dietmar Kamper/Willem van Reijen (Hg.), Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne. Frankfurt a. M. 1987. S. 282-325.
- : Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt a. M. 1994.
- Lindemann, Margot: Deutsche Presse bis 1815. In: Geschichte der deutschen Presse (o. Hg.), Bd. 1. Berlin 1988.
- Lückemeier, Kai: Information als Verblendung. Die Geschichte der Presse und der öffentlichen Meinung im 19. Jahrhundert. Stuttgart 2001.
- Lukács, Georg: Lenin. Studie über den Zusammenhang seiner Gedanken. Neuwied 1967.
- : Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker. Berlin 1948.
- : Schriften zur Ideologie und Politik. In: ders., Werkauswahl, Bd. 2. Ausgewählt und eingeleitet von Peter Ludz. Neuwied 1967. (= Lukács 1967)
- : Die Zerstörung der Vernunft. Berlin 1954.
- Madrasch-Groschopp, Ursula: Die Weltbühne. Portrait einer Zeitschrift. Berlin 1983.
- Märten, Lu: Wesen und Veränderung der Formen und Künste. Resultate historisch materialistischer Untersuchungen. Weimar 1949.
- Mahal, Günther: Naturalismus. München 1996., 3. Auflage.
- Mann, Golo: Die Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1958.
- Mann, Heinrich: Geist und Tat. Franzosen 1780 – 1930. Essays. Mit einem Nachwort von Ulrich Walberer und einem Materialanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt a. M. 1997.
- : Das öffentliche Leben. Essays. Mit einem Nachwort von Michael Stark und einem Materialanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt a. M. 2001.
- : Macht und Mensch. Essays. Mit einem Nachwort von Renate Werner und einem Materialanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt a. M. 1989.
- : Sieben Jahre. Chronik der Gedanken und Vorgänge. Essays. Mit einem Nachwort von Hans Wißkirchen und einem Materialanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt a. M. 1994.
- : Ein Zeitalter wird besichtigt. Berlin 1947.
- Mann, Thomas: Doktor Faustus. Frankfurt a. M. 1960.
- : Das essayistische Werk. Taschenbuchausgabe in acht Bänden. Hrsg. v. Hans Bürgin. Frankfurt a. M. 1960.
- : Betrachtungen eines Unpolitischen. In: Hans Bürgin (Hg.), Politische Schriften und Reden. Erster Band. Frankfurt a. M. 1968.
- : Von deutscher Republik. In: Hans Bürgin (Hg.), Politische Schriften und Reden. Zweiter Band. Frankfurt a. M. 1968. S. 98-130.
- Mannheim, Karl: Ideologie und Utopie. Frankfurt a. M. 1965, 4. Auflage.
- Marx, Karl/Friedrich Engels: Über Kunst und Literatur. In zwei Bänden. Auswahl und Redaktion: Manfred Kliem. Berlin 1967.
- Marx, Karl: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, Einleitung. In: ders./Friedrich Engels, Werke, Bd. 1. Berlin 1956.
- Mayer, Hans: Die umerzogene Literatur. Deutsche Schriftsteller und Bücher 1945 – 1967. Frankfurt a. M. 1991.
- Mehring, Reinhard: Carl Schmitt zur Einführung. Hamburg 2001.
- Mendelssohn, Peter de: S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt a. M. 1970.
- : Zeitungsstadt Berlin. Menschen und Mächte in der Geschichte der deutschen Presse. Überarbeitete und erweiterte Auflage. Frankfurt a. M. 1982.
- Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln. Zwei Bände. Berlin 1986.



- Die Mentalität des ewigen Deutschen. Nationalkonservative Dichter 1918 bis 1947 und der Untergang einer Akademie. Frankfurt a. M. 2003, 2. Auflage.
- Mommsen, Hans: Die verspielte Freiheit. Der Weg der Republik von Weimar in den Untergang 1918 bis 1933. Frankfurt a. M. 1990.
- Moore, Kaaren M.: Presse und Meinungsklima in der Weimarer Republik. Eine publizistikwissenschaftliche Untersuchung. Dissertationsdruck 1997.
- Müller, Hartmut: Stefan Zweig. Reinbek bei Hamburg 1988.
- Müller-Seidel, Walter: Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik. Literatur und Denkformen um 1800. Stuttgart 1983.
- : Literarische Moderne und Weimarer Republik. In: Bracher/Funke/Jacobsen (Hg.), S. 429-453.
- Münch, Richard: Die Kultur der Moderne. Bd. 2: Ihre Entwicklung in Frankreich und Deutschland. Frankfurt a. M. 1986.
- Nittenberg, Johann: Die publizistische Auseinandersetzung mit der Weimarer Republik in der kulturkritischen und politischen Zeitschrift „Die Weltbühne“ unter besonderer Berücksichtigung der Leistung Kurt Tucholskys. Wien 1970.
- Noelle-Neumann, Elisabeth/Thomas Petersen: Alle, nicht jeder. Einführung in die Methoden der Demoskopie. München 1996.
- Nössig, Manfred (Ltg.)/Johanna Rosenberg/Bärbel Schrader: Literaturdebatten in der Weimarer Republik. Zur Entwicklung des marxistischen literaturtheoretischen Denkens 1918 – 1933. Berlin 1980.
- Oschilewski, Walther: Zeitungen in Berlin. Im Spiegel der Jahrhunderte. Berlin 1975.
- Ovid: Metamorphosen. Aus dem Lateinischen von Thassilo von Scheffer. Zürich 1998.
- Pasquino, Pasquale: Politische Einheit, Demokratie und Pluralismus. Bemerkungen zu Carl Schmitt, Hermann Heller und Ernst Fraenkel. In: Christoph Müller/Ilse Staff (Hg.), Staatslehre in der Weimarer Republik. Frankfurt a. M. 1985. S. 114-127.
- Peukert, Detlev J. K.: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne. Frankfurt a. M. 1987.
- Plessner, Helmuth: Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes. Frankfurt a. M. 1992, 4. Auflage.
- Pross, Harry: Literatur und Politik. Geschichte und Programme der politisch-literarischen Zeitschriften im deutschen Sprachgebiet seit 1870. Olten 1963.
- Raddatz, Fritz J. (Hg.): Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden. Reinbek bei Hamburg 1969/71.
- : Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie. Frankfurt a. M. 1982.
- Reich-Ranicki, Marcel: Die Anwälte der Literatur. Stuttgart 1994.
- Reuter, Helmut Harald: Der Intellektuelle und die Politik. Beiträge zur politisch-literarischen Intellektualität von Schiller bis Handke. Frankfurt a. M. 1982.
- Ringel, Stefan: Heinrich Mann. Ein Leben wird besichtigt. Darmstadt 2000.
- Ringer, Fritz K.: Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890 – 1933. Aus dem Amerikanischen von Klaus Laermann. Stuttgart 1969.
- Rosenberg, Arthur: Entstehung und Geschichte der Weimarer Republik. Hrsg. v. Kurt Kersten. Frankfurt a. M. 1955.
- Rothe, Wolfgang (Hg.): Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik. Stuttgart 1974.
- Rühle, Günther: Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik. Frankfurt a. M. 1988.
- Rupprecht, Michael: Der literarische Bürgerkrieg. Zur Politik der Unpolitischen in Deutschland. Frankfurt a. M. 1995.

- Schlich, Jutta (Hg.): Intellektuelle im 20. Jahrhundert in Deutschland. Ein Forschungsbericht. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Sonderheft. Tübingen 2000.
- Schmidt, Werner H.: Die Zehn Gebote im Rahmen alttestamentlicher Ethik. In Zusammenarbeit mit Holger Delkurt und Axel Graupner. Darmstadt 1993.
- Schmitt, Carl: Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien. 3. Aufl. d. Ausg. v. 1963. Berlin 1991.
- : Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus. Berlin 1991, 7. Auflage.
- : Legalität und Legitimität. Berlin 1993, 5. Auflage.
- Schneider-Nehls, Gudrun: Grenzgänger in Deutschland. Untersuchung einer intellektuellen Verhaltensmöglichkeit in unserem Jahrhundert. Eine biographische Studie dreier Generationen der Jahrgänge 1895 – 1926. Arnolt Bronnen – Eberhard Koebel – Erich Loest. Potsdam 1997.
- Scholl, Armin: Die Befragung. Sozialwissenschaftliche Methode und kommunikationswissenschaftliche Anwendung. Konstanz 2003.
- Schütz, Erhard: Kritik der literarischen Reportage. Reportagen und Reiseberichte aus der Weimarer Republik über die USA und die Sowjetunion. München 1977.
- : Romane der Weimarer Republik. München 1986.
- /Jochen Vogt: Der Scheinwerfer. Ein Forum der Neuen Sachlichkeit. 1927 – 1933. Essen 1986.
- Schweinitz, Jörg (Hg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909 – 1914. Leipzig 1992.
- Schwierskott, Hans-Joachim: Arthur Moeller van den Bruck und der revolutionäre Nationalismus in der Weimarer Republik. Berlin 1962.
- Seiterich, Bernhard: Demokratische Publizistik gegen den deutschen Faschismus: Die „Deutsche Republik“, eine politische Wochenschrift der späten Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Geschichte der demokratischen Presse. Frankfurt a. M. 1988.
- Sieg, Ulrich: Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg. Kriegserfahrungen, weltanschauliche Debatten und kulturelle Neuentwürfe. Berlin 2001.
- Sloterdijk, Peter: Kritik der zynischen Vernunft. Zwei Bände. Frankfurt a. M. 1983.
- Sösemann, Bernd: Periode des Übergangs oder „Ende des Systems“? Liberale Publizistik im Weimar der Präsidialkabinette. In: Koebner, Weimars Ende. S. 143-181.
- Sonthheimer, Kurt: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des Nationalsozialismus zwischen 1918 und 1933. Studienausgabe mit einem Ergänzungsteil „Antidemokratisches Denken in der Bundesrepublik“. München 1968.
- : Das Elend unserer Intellektuellen. Linke Theorie in der Bundesrepublik Deutschland. Hamburg 1976.
- : Die politische Kultur der Weimarer Republik. In: Bracher/Funke/Jacobsen (Hg.), Die Weimarer Republik 1918 – 1933. S. 454-464.
- : Von Deutschlands Republik. Politische Essays. Stuttgart 1991.
- Stark, Michael (Hg.): Deutsche Intellektuelle 1910 – 1933. Aufrufe, Pamphlete, Betrachtungen. Veröffentlichung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt. Heidelberg 1984.
- Steinecke, Hartmut: Romanpoetik von Goethe bis Thomas Mann. Entwicklung und Problematik der ‚demokratischen Kunstform‘ in Deutschland. München 1987.
- Stöber, Rudolf: Deutsche Pressegeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz 2005.
- Strauss, Anselm L. : Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung. Aus dem Amerikanischen von Astrid Hildenbrand. Mit einem Vorwort von Bruno Hildenbrand. München 1994.

- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880 – 1950). Frankfurt a. M. 1963.
- Trommler, Frank: Intellektuelle und Intellektuellenkritik in Deutschland. In: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur, Bd. 5 (1975). S. 117-131.
- : Theatermoderne. In: Horst Albert Glaser (Hg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 8, Reinbek bei Hamburg 1993. S. 205-223.
- Trotzki, Leo: Proletarische Kultur und proletarische Kunst. Berlin 1991.
- Valentini, Luisa: Willy Haas. Der Zeuge einer Epoche. Frankfurt a. M. 1986.
- Viehöver, Vera: Diskurse der Erneuerung nach dem Ersten Weltkrieg. Konstruktionen kultureller Identität in der Zeitschrift „Die Neue Rundschau“. Tübingen 2004.
- Vietta, Silvio/Hans-Georg Kemper: Expressionismus. München 1994, 5. Auflage.
- Weber, Max: Deutschlands künftige Staatsform. In: ders., Gesammelte politische Schriften. Hrsg. v. Johannes Winckelmann. Tübingen 1988. S. 484-487.
- : Parlament und Regierung im neugeordneten Deutschland. Zur politischen Kritik des Beamtentums und Parteiwesens. In: ders., Gesammelte politische Schriften, Tübingen 1988, 5. Auflage. S. 306-443.
- : Wissenschaft als Beruf. In: ders., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen 1988, 7. Auflage. S. 582-611.
- Wenig, Dietmar: Zur Rezeption Gotthold Ephraim Lessings in der deutschen Publizistik des Lessingjahres 1929. Diss. (Typoskript) 1980.
- Winkler, Heinrich August: Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte 1806 – 1933. München 2000.
- : Weimar 1918 – 1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie. München 1993.
- Zuckmayer, Carl: Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. Frankfurt a. M. 1991.
- Zweig, Stefan: Briefe 1932 – 1942. Hrsg. v. Knut Beck und Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a. M. 2005.
- : Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam. Frankfurt a. M. 1950.

#### *Nachschlagewerke und Handbücher*

- Deutsche Biographie Enzyklopädie. Hrsg. v. Walther Killy und Rudolf Vierhaus. München 1996.
- Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-Bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch. Hrsg. v. Bruno Berger und Heinz Rupp. München 1968, 3. Auflage.
- Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933 – 1945. Hrsg. v. Claus-Dieter Krohn, Patrik von zur Mühlen, Gerhard Paul und Lutz Winckler unter redaktioneller Mitarbeit von Elisabeth Kohlhaas. Darmstadt 1998.
- Internationales Germanistenlexikon 1800 – 1950. Herausgegeben und eingeleitet von Christoph König. Berlin 2003.

Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945. Hrsg. v. Simone Barck, Silvia Schlenstedt, Tanja Bürgel, Volker Giel und Dieter Schiller. Stuttgart 1994.

Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Hrsg. v. Walther Killy. Beratende Mitwirkung und Bildkonzeption Helmut Kindler. Gütersloh/München 1990.

Sperlings Zeitschriften- und Zeitungs-Adressbuch. Handbuch der deutschen Presse. Die wichtigsten deutschen Zeitschriften und politischen Zeitungen Deutschlands, Österreichs und des Auslandes. Bearbeitet von der Adressbücher-Redaktion der Geschäftsstelle des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler zu Leipzig. Leipzig 1923 und 1927.

## Siglen

### Abkürzungsverzeichnis der zitierten Printmedien

BBC      *Berliner Börsen Courier*

LK      *Die Linkskurve*

LW      *Die literarische Welt*

SchW      *Scheinwerfer*

VB      *Volksbühne. Zeitschrift für soziale Kunstpflege*

VZ      *Vossische Zeitung*

## Lebenslauf

- 1975 geboren am 5. Mai in Düsseldorf
- 1981-85 Grundschulbesuch
- 1985-94 Besuch des *Städt. Geschwister-Scholl-Gymnasiums* zu Düsseldorf
- 1994 Abitur im April/Mai mit den fachlichen Schwerpunkten Mathematik, Geschichte, Philosophie und Deutsch (Abschlussnote: 1,5)
- 1994/95 Wehrersatzdienst
- 1995/96 ab dem WS 95/96 Studium der Neueren Deutschen Literatur, Philosophie und Geschichte an der *Eberhard-Karls-Universität* zu Tübingen
- 1996-98 ab dem WS 96/97 Studium der Germanistik, Philosophie und Theaterwissenschaft an der *Universität Leipzig*
- 1997/98 ab dem WS 97/98 Tätigkeit als studentische Hilfskraft und Tutor im Fachbereich Linguistik am *Institut für Germanistik* der *Universität Leipzig*
- 1998/99 Studium an der *Sorbonne Nouvelle, Paris III* im Rahmen eines Erasmus-/Sokrates-Austauschprogramms, Besuch von Veranstaltungen in den Fachbereichen Etudes théâtrales und Littérature allemande
- 1999 seit dem WS 99/00 Studium der Neueren deutschen Literatur, Philosophie und Theaterwissenschaft/Kulturellen Kommunikation an der *Humboldt-Universität* zu Berlin
- 2002 seit dem WS 2002/03 Promotionsstudium im Fachbereich Neuere deutsche Literatur an der HU Berlin (akademischer Betreuer: Prof. Dr. Frank Hörnigk)



## **Eidesstattliche Versicherung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit auf der Grundlage der angegebenen Hilfsmittel selbstständig angefertigt habe.

Lars-André Richter

Berlin, den 8. Mai 2007